الحضور الأمريكي
في الشعر المصري الحديث

تأليف:
دكتور مصطفى محمد أبوطاحون
كلية الآداب جامعة المنوفية

دار البشير للثقافة والعلوم

الحضور الأمريكي في الشعر المصري الحديث

دكتور مصطفى محمد أبوطاحون - كلية الآداب جامعة المنوفية

التنسيق الداخلى والإخراج: إسلام الحماقي - 01156292096

رقم الإيداع: 2015/3454

ISBN : 978 - 977 - 278 - 475 - 2

الطبعة الأولى

2015

دار البشير

للنشر والتوزيع

ت: 01152806533

01012355714

darelbasheer@hotmail.com

darelbasheeralla@gmail.com

دار البشير للثقافة والعلوم

الحضور الأمريكي

في الشعر المصري الحديث

الإهداء

إلي حبة القلب الحبيب (عمر) الرجولة في أقوي تمثلاتها

إلى إنسان العين الحبيب (صهيب) فك الله كربه وجمع شمله وعوضه وحفظه

إلي الحبيب (محمد) الصبي الرجل ..

إإلي زهرة البيت وحمامته وضحكته الدائمة (تقي) ..

إلى الحبيبة .. الزوجة .. والأخت .. المؤمنة (أم عمر) ....

أحبكم وأشكر لكم إحساناتكم .

المحب مصطفى

2015/11/2

تقديم
رقصة الأفعى
قراءة في: تقنيات الخطاب
في مدونة الشعر المصري الحديث في الرمز الأمريكي

أ. د. خالد فهمي
كلية الآداب/ جامعة المنوفية

مدخل

لقد ظل الشعر في الفعل العربي علم قوم لم يكن لهم أعلم منه، كما أثر عن عمر بن الخطاب، رضي الله عنها.

وهو الأمر الذي فجر سؤالًا جوهريًّا يتعلق بقدرة الشعر على تغيير العالم، إن براكين الغضب، وأنهار القبة تتخلق أولًا في مخيلة الشعراء.

وهذا المبدأ النقدي يعيد تقدير الترابط العضوي بين القضية الفكرية والتقنية الفنية. وهو وعي جديد يتلمس طريقة نحو النور على يد نفر من الدارسين النقاد، ربما بتأثير الفرار من سطوة النظرية النقدية الغربية.

ومن ثم، فإن ظهور دراسات تتأسس على هذا الوعي الجامع بين الفكرية والتنقيب أمر يثير الإعجاب، ويبعث على الأمل في تعافي الكتابات الأدبية المعاصرة بعد أن عزفت في آبار الوفاء للشكل، والعذر بالمضمون!

1 - الكتاب: مادته، وانتماؤه المعرفي.

إن هذا الكتاب الذي ينطلق في معالجة للرمز الأمريكي في مدونة الشعر المصري الحديث موضوعيًّا وفنيًّا محكوم في حركته بإدراك الثنائية المشخصة لجوهر البناء الشعري.

(2/ 1) وقد جاءت مباحثة كما يلي:

أولًا: الماهية أو مادة الكتاب

وبيلوجرافيا الشعر المصري الحديث في الرمز الأمريكي، قصائد/ دواوين) التيارات الحاكمة للمدونة: تيار لمس الرقيق/ تيار المواجهة أو العتاب العنيف، القواسم المشتركة لموضوعات المعرفة:

- الإمساك باللحظة التاريخية.
- وضوح البعد الإنساني تسامحًا.
- حضور الدين

2 - فن التقنيات الشعرية في خطاب الآخر الأمريكي، (التكرار/ المقابلة/ المفارقة/ النفي/ الأساليب الإنشائية/ التناحي/ الصورة/ الإيقاع)

إن فحص مادة العقاب وهيكله كاشف عن هذا الوعي معًا في تشكيل العمل الشعري، وكاشف عن أن الدراسة الخلاقة القادرة على استثمار النصوص الإبداعية من أجل بهجة العقل ومتعة الروح معًا عليها أن تنتصر لثنائية العمل الشعري، بموضوعه وجسمه المادي المتمثل في تشكيله اللغوي والجمالي.

وهي العناية التي تعطف على النص الأدبي، وتحله محله المعتبر بعناصر تكوينه جميعًا من غير غدر موعد من عناصر تكوينه المشكلة لماهيته وكينونته.

لقد أثبتت هذه المعالجة أن النص يوشك أن يكون إنسانًا تجب رعايته من أطرافه جميعًا، موضوعه، وبنائه المادي.

(2/ 2) **أما من جهة الانتماء المعرفي لهذا الكتاب،** فهو عصب الانتماء، صالح لأن تتجاذبه حقول معرفية كثيرة. وفي ما يلي أهم هذه الانتماءات المعرفية التى يمكن أن يندرج تحتها هذا الكتاب:-

أولًا: النقد الأدبي:

إن أول حقل يتبنى هذا الكتاب هو حقل النقد الأدبي؛ ذلك أنه يتناول قضية فكرية/ قيمة مضفرة بفحص تقنيات الخطاب الشعري الفنية.

إن الدراسة الأدبية لهذه القضية الفكرية التي تتجلى في مدونة الشعر المصري من منظور يرعى حركة الفكر وتنوعاته وآخره الفلسفة التي تحكمه والتيارات التي فسر بأصوات الشاغرة، في توافقاتها وتقاطعاتها، غير متجاهلة للطاقات الفنية وتقنيات بناء النصوص الشعرية تبعًا للتجليات الفكرية الحاكمة لمسارات الشعراء المصريين المعاصرين.

ثانيًا: الأسلوبية الأدبية:

لقد تذرع الدكتور مصطفى أبو طاحون في معالجية الموضوع هذا الكتاب بعدد كبير من نتاج الدرس الأسلوبي، الوريث المعاصر للبلاغة العربية التقليدية كما يحلو لعدد من الدارسين المعاصرين أن يجروا القلم بوصفه.

لقد نهض استثمار تقنيات التكرار والمقابلة وفحص الأساليب الإنشائية بواجب يعتبر من استحضار الأسلوبية في خدمة التحليل الفني لنصوص هذه القضية الفكرية، وهو ما يجعل هذا الكتاب نموذجًا مصغرًا للدراسات الأسلوبية التطبيقية من منظور ظاهر.

ثالثًا: الرأي العام:

لقد كان تتبع هذا الكتاب للأصوات الشعرية المعاصرة في مصر الحديثة من لون أحمد شوقي وأحمد محرم إلى يوم الناس هذا، ودراسة تجليات الرمز الأمريكي في قصائدهم وأشعارهم ودواوينهم بمثابة استطلاع للرأي العام في أوساط فريق

من النخبة المثقفة المصرية على امتداد عقود متتالية تجاه قضية محورية في السياسة المصرية والعربية معًا تجاه رمز يتجلى مفردًا بامتياز في المخيلة المثقفة المنتمية تعلن تألمها، واستياءها ونفورها منه على الدوام.

وهو ما يمكن أن يجعل من هذا الكتاب مثالًا لدراسات الرأي العام من الدرجة الثانية.

رابعًا: التاريخ والسياسة:

ومن جانب آخر فإن تحليل القواسم المشتركة لتجليات الرمز الأمريكي في الشعر المصري المعاصر كاشف عن وعي وحضور للحدث التاريخي والسياسي معًا في الشعر المصري المعاصر، بما يجعل الشعر قادرًا على تجاوز المجتمع فقط إلى موانئ المتعة العقلية والفكرية كذلك.

لقد أعاد هذا الكتاب الثقة في العلاقة العضوية بين التاريخ والشعر، وأعاد التذكير بالقاعدة القديمة التي كانت ترى في الشعر ديوان العرب!

إن أهمية هذا الكتاب المعلنة تظهر من برهنته على أن الأشغال بالقضية الوطنية الحقيقية، والوفاء للمسألة المصرية قادر على القضاء على التجاذبات المريضة للأيديولوجيات. وهو ما يعطي مثالًا ممتازًا إلا وكان تحقق صناعة التوافق بين أطياف النخبة المثقفة المصرية الوطنية جميعًا.

لقد صدع أحمد شوقي وأحمد محرم وعبد الرحمن الشرقاوي وجابر قميحة وفاروق جويدة وأحمد تيمور ووحيد الدهشان بقواسم مشتركة كثيرة على الرغم من تباينات اتجاهات هؤلاء الشعراء الفكرية والنفسية.

إن فحيح الأفعى صنع توافقًا عند اشتعال وهج المسألة الوطنية في النفوس، وهو ما استطاع الدكتور مصطفى أبو طاحون أن يعالجه بامتياز في هذه الدراسة.

3 – **الرمز الأمريكي: مقالة في خطاب المصادر**

يمثل تحليل خطاب المصادر في أي دراسة خيطًا كاشفًا عن أشياء كثيفة قيِّمة

جدًّا في الترجمة عن جهد الدارس وذكائه النقدي معًا.

والتوقف أمام مصادر هذه الدراسة كاشف عن مجموعة قيمة جدًّا من خصائص عمل الدكتور مصطفى أبو طاحون وهو ما يمكن أن نجمله في ما يلي:-

أولا: الامتداد الزماني لمدونة الشعر المصري المعاصر في القضية موضوع الكتاب، على ما يقرب من قرن كامل أو يزيد.

ثانيًا: التنوع الفكري لشعراء الدراسة، وهو ما خلق شعورًا ممتازًا بموضوعية المعالجة ونزاهتها معًا.

ثالثًا: التنوع الجغرافي المحلي لشعراء الدراسة، وتوزعهم على الريف والحضر وهو ما جعل العينة معبرًا جدًّا عن مسار القضية الفكرية في تجليات الفكرية.

رابعًا: التنوع الفني لقصائد المدونة، وتوزعها على أنواع القصيدة المعاصرة، واستيعابها للتنوعات المذهبية الأدبية معًا.

خامسًا: الجمع بين الدرس الأدبي والنقدي، واستيعاب التقنيات من خلال اختيارات من الأسلوبية والبلاغة العربية ودراسات النقد الحديث، الإيقاع والصورة الفنية والفنون التشكيلية (اللوحات المتكاملة) ونجد ذلك.

ويبقى هذا الكتاب مؤذنًا بصوت نقدي وطني يعرف طريقه نحو خدمة العلم من منظور مهني ووطني معًا.

المقدمة

وعى الشاعر من قديم حقيقة دوره، فعاش متفاعلًا مع بيئته الحاضنة، وأمته التى ينتمي إليها، يُسَرُّ لانتصارهم وأفراحهم، ويأسى لانكسارهم وأتراحهم.. وقد كان له في أكثر الأحيان موقفُهُ الإيجابي المنسجم مع مصالح أمته وقضايا وطنه ومشكلات مجتمعه.

وقديمًا كان المدح والهجاء كلاهما، يراعي فيه الشاعرُ مصالحَ القبيلة والعشيرة، فمدح الفرزدق على زبيريته خلفاء بني أمية لمصلحة قيس قومِه.. وحديثًا كثُرَ الشعر العربي، والمصري منه خاصة في سياق نضال الوطن ضد خصومه، فكثر الشعر المصري في الإنجليز والفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين.. ولما آلت الهيمنة إلى سيدة العالم، أمريكا لم يخنِ الشعراءُ أمانةَ الكلمة، كما لو يخونوا الوطن، فامتشقوا سيف الكلمة الواعية..التوعوية.. يحذرون وينبهون، وقد اجتمع من ذلك شعرٌ كثيرٌ.. مبعثرٌ.. جسَّد وفاء الشعراء لقضايا الوطن وهموم الأمة، وفوق الدور التوعوي الوطني الذي يميز هذا الشعر، فإن له من جماليات الفن ما ينأى به بعيدًا عن خطابات الساسة وكتابات المفكرين، وإن لم يخلُ في كثير من الأحيان من ومضات فكر الساسة ودقة نظرات المفكرين.. على أنه ينبغى التفطن إلى أن الحديث عن أمريكا إن يكن حديثًا عن حالة تاريخية واقعية فإن ملامسة بعض جوانبها عبر الشعر، يعنى حضورَ وافدٍ جديد هام فاعل هو رؤية الشاعر الذاتية للعلاقة أو الصراع.. ومن ثم فالموضوعية هنا نسبية ليست مطلقة. الحقيقة، الأمر الذي يجب الاحتياط له، والحذر أن يكون الشعر مصدرًا تاريخيًا وحيدًا معتمدًا.

وقد وقع اختياري على دراسة مدونة هذا الشعر لبكارة البحث وأهمية

الموضوع، وجعلت عنوان الدراسة:»تقنيات الخطاب في مدونة الشعر المصرى الحديث في الرمز الأمريكي» متخذًا سبيلًا في المنهج يجمع إلى التحليل المضموني التحليل الفنى بما يسم المنهج بالتكاملية، فإنه إذا كان صحيحًا» أن العمل الفني لا يستمد جلاله وروعته من خلال الموضوع الذي يعالجه، بل من خلال القدرة الفنية على التعبير عن هذا الموضوع.. فالأصح كذلك أن التجربة الفنية لا تنهض على الأسس الشكلية وحدها، إن المبنى في ذاته لا قيمة له من دون المعنى، وإن الاثنين لاينفصلان، وإن الشعر استعمالٌ خاص للغة، ولكن قيمة أيّ استعمال للغة، هي أن نقول شيئًا، لأن اللغة وسيلة اتصال بين الناس»[1]

وربما بالغ بعض النقاد فجعل أساس كل مقاربة محصورًا في الوجهة الفنية، غافلًا عن سوء عاقبة الفصل بين وجهي عملة الأدب، متجاهلًا لحقيقة صعوبة عزل الشكل عن المضمون»وأن انفعالاتنا ندافع بها عن قيمنا ومعتقداتنا ونصبُّ فيها أحاسيسنا ونجعل منها أداة اتصال بين قلب الفنان المبدع ووجدان المتلقي لهذا الفن»[2]

والأجمل أن يكون التوازن قائمًا في المقاربة بين الشكل والمضمون بين الرؤية والرؤيا، بين الماهية والكيفية، فيُعنى النقادُ في مثل موضوع البحث، وحين لا توجد دراساتٌ سابقة، بجانبي الإبداع، مُعظِّمًا هذا في حين على ذلك، أو ذلك على هذا في حين آخر، طبقًا لخصوصية الموضوع، بحيث « يكون حرصنا على استخلاص الظواهر العامة والقضايا والمواقف الفكرية بقدر حرصنا على معاينة الخبرات والمهارات التى يمارسها الشاعر في سبيل أن يقول ما يقول»[3]

وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن موقف الشاعر المصري الحديث من الآخر متمثلًا في أمريكا برموزها كافة؛ ابتداءً من عُملتها وثقافتها أو لغتها، وحتى رمزها الرئيسي: المتمثل في الرئيس الأمريكي، متعاقبًا على اختلاف أسماء من شغلوا هذا المنصب.. كلُّ ذلك كيف كان؟ (الماهية) وكيف عبر الشاعر عن هذا الموقف إبداعيًّا وجماليًّا؟(الكيفية) وأراني الآن مطالبًا بتحديد مفهومي في البحث للرمز، لتباين دلالته

في الدراسة عنها في البحوث المختصة بالرمز والرمزية مذهبًا أو فلسفة.

والرمز بالدراسة بما هو "وسيلة إيحائية" [4] هو "علامة تعتبر ممثلة لشيءٍ آخر، ودالة عليه، فتمثله وتحل معه.. وهو كل علاقة محسوسة تذكر بشيءٍ غير حاضر، فالعلم وهو قطعة من القماش الملون، يرمز إلى الوطن والأمة، والصليب يرمز إلى المسيحية، والهلال يرمز إلى الإسلام" [5]

والرمز على هذا النحو هو كل ما يشير إلى أمريكا، لغة أو فكرًا، مدينة أو مَعلمًا، رئيسًا أو مؤسسة، والحق أن الرمز الأمريكى الأكثر حضورًا بمدونة [6] الشعر المصري، هو الرئيس الأمريكي، بما هو رمز الدولة الأكبر، وتمثَّل هذا الحضور بذكر اسمه في حين بثنايا شعر المدونة رامزًا إلى أمة أمريكا، وأكثر ما يكون هذا الحضور، أن يخاطب الشاعرُ المصريُّ رئيسًا أمريكيًا بعينه في قالب الرسالة الشعرية[7] يكشف فيها عما شاهده الشاعرُ مما اقترفته يدُ الرمز.

وقد جعلتُ البحث، انطلاقًا من طبيعته في مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة.

أما المقدمة فعن فكرة الموضوع، وأهميته والدراسات السابقة.

وأما التمهيد فيعرض للحضور الأمريكي في ثنايا الشعر المصري الحديث ضمن موضوعات أخرى مهيمنة بحيث بدا الرمز الأمريكيُّ في أكثر الأحيان جزءًا من كلٍّ أو أداةً فنية، يستثمرها الشاعر لاستكمال ملامح موضوعه الرئيس، ويختص شعر هذا التمهيد بمرحلة زمنية لم تكن فيها أمريكا قطبَ العالم الأوحدَ، وكان وجهها الحضاري المضيءُ حينذاك أوضح من وجهها السياسي العسكري المُفْنِي.

والفصل الأول بعنوان: ماهية أمريكا.. صورةٌ شعريةٌ، ويعنى بالإجابة عن سؤال، كيف رأى الشعراء أمريكا؟

والفصل الثانى بعنوان: التقنيات الشعرية في فن خطاب الآخر الأمريكي، ويُعنى بالكيفية التى عبَّر بها شعراء مصر عن أمريكا.

وبالخاتمة أهم النتائج والتوصيات.

أما الدراسات السابقة في الموضوع، فأكاد أجزم أنه ليس في المكتبة العربية- فيما أعلم- من تناول الموضوع على النحو الوارد- هنا- من قبل. ولا يدَّعي الباحثُ لنفسه الريادة زورًا، ولا الشجاعة بهتانًا، فقد التمعت فكرة هذا البحث، حينما اعتزمت الهيئة العامة لقصور الثقافة، ممثلةً في إقليم القاهرة الكبرى عقدَ مؤتمر اليوم الواحد لعام 2009، وجعلت عنوانه:»أدب الغضب» فشاركتُ فيه ببحث كان عنوانه:»الرمز الأمريكي في الشعر المصرى الحديث دراسة في آليات أدب الغضب» [8] وكان صلب البحث معتمدًا على قصيدتين، هما: «رسالة من أب مصري إلى الرئيس ترومان» لعبد الرحمن الشرقاوى، «فى وداع بوش» لفاروق جويدة.

وما زالت الأيام تتوالى هادئة.. تنمو بمادة البحث وتتطور بفكرته، وبفعِل الانشغال بالفكرة حتى زادت النصوصُ الداخلة في صلب الدراسة- عدا ما لامسها من قريب إلى اثنيْ عشر نصًا كاملًا، بخلاف ديوانين خلصا بكاملهما للرمز الأمريكي هما: «محاكمة أمريكا» للشاعر محمد الجيار، و»فى وصف أمريكا» للشاعر الدكتور أحمد تيمور.

وقد مثلت تلك المادة المتكاثرة.. المتناثرة أولى صعوبات البحث؛ إذ تطلب الوقوع عليها زمانًا وجهدًا وصبرًا، ومعاودة كتابة، وكثرة تعديل وإضافة، عن قبول ورضًا، وتمثلت ثاني الصعوبات في تصنيف مسائل البحث وتصميمه، هل يُعتمد الموضوع هو المعيار، فتقسم المادة على الخطاب الشعري للرئيس، أوالخطاب الشعرى الحضارى والحضري؟ أم تُصنف المادة بحسب المنحى الفكري للشاعر، ما بين يساريّ (الشرقاوى والجيار) واسلاميّ (جابر قميحة ووحيد الدهشان)، وإنساني قومي (فاروق جويدة وأحمد هيكل) وانتهيتُ إلى عدم جدوى التقسيمات السابقة.. على أن المنهج التكاملي سينأى بسلبيات هذه التقسيمات بعيدًا مع ضرورة العناية بالجانبين الموضوعي والفني، وهو ما بدا واضحًا في فصلي البحث، وتمثلت

الصعوبة الثالثة في انعدام الدراسات المثيلة أو المقاربة، وإن لم يعدم الباحث صوىً هادياتٍ، تُلامس من بعيدٍ موضوعَ البحث دون أن تشارك في صنع الفكرة؛ إذ وقعت يدي على هذه الصوى متأخرًا، وليست على أية حالٍ وثيقة الصلة- في مجملها- بالموضوع، وبقدر من التسامح والأريحية يمكن أن يكون من ذلك:

صورة الآخر في الشعر العربي الحديث للدكتور فوزي عيسي [9] وتقع الدراسة في 480 صفحة، في قسمين تسبقهما مقدمةٌ وتتبعهما خاتمة، والقسم الأول عن حضور الآخر في الشعر القديم، والثاني عن حضور الآخر في الشعر الحديث، وفيه عرض لصورة الغرب في شعر شوقي، وصورة الآخر في شعري أبي ريشة وإبراهيم العريض، وفى مقدمته أكد على قلة الدراسات المعنية بحضور الآخر في الشعر العربي، فقال:

« لم تحظ صورة «الآخر» في الشعر العربي بدراسات وافية بالرغم من أهميتها، وظلت هذه الصورة يكتنفها الغموض والتعتيم لاسيما أن مفهوم الآخر ذاته يثير كثيرًا من الجدل ويسمح بالاختلاف حوله ويبدو في نظر الكثيرين غيرَ محدد على نحو دقيق» [10]

ومفهومه للآخر متسع جدًا، ولا يشمل أمريكا بحالٍ، ويكاد يعنى به الفرس والروم والترك قديمًا، وأوروبا وإسرائيل حديثًا.. يقول:» إن مفهوم الآخر- من وجهة نظرنا-.. نعنى به الأجنبي المضاد للذات العربية والذى فرضت الظروف السياسية والاجتماعية والجغرافية والحضارية أن يكون هناك اتصال وتماسٌ وعلاقات وجوار بين الطرفين» وانتهى الدكتور فوزي عيسي في دراسته الجادة والمعمقة إلى أن الموقف العام من الآخر في الشعر العربي» ينطلق من الرفض ويعكس توجه الوجدان الجمعي للأمة العربية» [11]

تمهيد

قديمًا حكى الأصمعي عن ابن أبي طرفة أنه قال:

«كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كلب، وزاد قومٌ وجرير إذا غضب» [1]

واللافت أن جميع حالات الإبداع الكافية والكافَّة عن غيرهم تتصل بالآخر.. أيّ آخر.. فالرغبة والرهبة والطرب والكلَبُ والغضب، لا تكون إلا متصلة بالآخر، فيه أو منه أو له أو بسببه أو عليه.

هذا الآخر قد يكون فاضلًا محبوبًا، فيرغب فيه، وقد يكون قويًا متغرطسًا فيُرهَب أو يرغب عنه، وقد يكون جميلًا عظيمًا.. إنسانًا فيطرب به، وقد يكون عدوًا حاقدًا فيُكلَب عليه، ويغضب منه..

والحق أن فهم الشاعر لذاته وتأسيسًا على ما حكاه الأصمعي من قديم يمرُّ دائمًا عبر فهمه للآخر الذى لم يكن إلا نظيرًا أو نقيضًا أو مختلفًا، وفى وسعنا حقا «مشاركة تيرى هنتش ما ذهب إليه في قوله: يمر فهمنا لذاتنا عبر فهمنا للآخر»[2]

وإذا كان ذلك حقًا فيما مضى، فهو الحق الصراح الآن، فما يملك أحدٌ أن يماري فيه في ظل سياسة العولمة أو الانفتاح الشامل الذى يعم الأرض، إعلاميًّا واقتصاديًا وسياسيًا، والسعي إلى فهم الآخر كما هو خطوة ضرورية وحضارية.. مثمرة، فيها كل الخير، فإضافة إلى أن إدراك الآخر جزءٌ من إدراكنا لذاتنا شريطة أن يكون إدراكنا له كما هو وليس كما نريد، أو كما يُراد لنا أن نريد، ف « إن تصوره وفهمه يطرح الآليات الصحيحة للتعامل معه، والتوجه إليه من مبدأ

التعارف الإنساني المتبادل ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ﴾ **(الحجرات: 13)** وعند ذاك تتقدم المحبة على الكراهية، والانفتاح على الانغلاق، والتكامل على التنافر، والتحالف على الصدام» [3]

والفترة التى يمرُّ بها الكون الآن يحكمها ضمن ما يحكمها مفهوم الهيمنة الأمريكية [4] فبعد انتهاء الحرب الكونية الثانية العظمى، بدت أمريكا إمبراطورية قد ورثت عن إنجلترا وفرنسا ما كانتا تتمتعان به من سيطرة وهيمنة وعدوان واستعمار.. وليس هناك على الكوكب الأرضي الآن موضع قدم أو حدث أو زعيم أو ظاهرة كبرى اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو عسكرية، إلا ولأمريكا صلةٌ ما بهذا أو ذاك على نحو من الأنحاء.

إن القطب الأوحد الأمريكي متربعٌ منفردٌ على عرش الأرض، بعد انهيار إمبراطورية الدب الأحمر في مطلع تسعينيات القرن المنصرم.. وللعرب قضيتهم الأولى التى يرتهن أمرُ حلها من الوجهة السياسية بالقرار الأمريكي شاء من شاء وأبي من أبي، وقد بات الحضور الأمريكي في شتى مناحي الحياة ملبسًا ومطعمًا وفكرًا قدرًا محتومًا، ابتداءً من الجينز والكنتاكي وأفلام هوليود، ناهيك عن حضورها الطاغي في عالم الاقتصاد والإعلام وصناعة الزعامات فضلًا عن السياسة والحرب.

وقد حاول بعض الراغبين في النجاة أو الحظوة إبعاد الفن والأدب عن التطرق إلى السياسة وقضايا الأمة باعتبار ذلك ترفًا، ساقهم إلى حد القول» بأن الأديب منفصم الشخصية، فالمواطن فيه سياسي كغيره من المواطنين، وأما الفنان فيه فلا علاقة له بالسياسة، وهو تبسيط مُخِلٌّ لأقصى حدود الفكر الأدبي» [5]

والحق أن هذه الحيادية المزعومة خاصة في اللحظات المصيرية التى تستجمع

فيها كلُّ أمة كافة مقدراتها للصمود والمواجهة حيادية مرفوضة، لا يرفع رايتها إلا مستسلمٌ أو غافل أو مأجور.. وقد نعى الشاعر الحديث نجيب سرور هذه الحيادية، واستخف بمن زعمها فقال مستهزئًا:

«ماذا على الشعراء لو لزموا الحيادْ

فى زحمة الألوان ظلُّوا كالرمادْ

كالماء لا لَوْنَ لهمْ/ وليذهبِ الشيطانُ بالألوان طُرًّا

فالشعر شيءٌ.. والسياسةُ/ شيءٌ سواه

كالماء والقطران من حيث الكثافةُ/ ياللسخافةِ/ مَنْ قال هذا؟» (6)

والشعراء من قديم وكما يرى الطبري «هم ذوو الرأي في قبائلهم، ينبهونهم عند الملمات، ويستعينون بهم وقت الشدائد، ويلجئون إليهم في الحروب، فقد ورد أن سعدًا أرسل يوم (أرماث) إلى ذوى الكلام من رجال الشعر والنثر يدعوهم إلى استخدام أسلحة الحرب» (7).

ومما يُحمد لشعراء المدونة، أنهم لم ينخدعوا لدعوة الحياد، بل انحازوا عن وعي دقيق ووطنية صادقة، وبإبداع راقٍ، وفنٍّ باقٍ لقضايا الأمة.. وهو الأمر الذى يكبره كلُّ سويٍّ في كل واحد منهم « لو هو ظل ملتزمًا هذا الصدق دون خوف أو نفاق أو تردد،.. وبقدر تمسك الشاعر بموقفه بقدر ما يسجل له التاريخ شجاعته وعزته وقدرته على التضحية بكل أطماع ومباهج الحياة الزائفة من أجل الكلمة والموقف» (8)

وقد تجمع من هذا الشعر المصرى في أمريكا برموزها المتعددة شعرٌ كثيرٌ، يمكن أن يُشَكِّلَ بعد جمعه من مظانِّه المتباعدة زمانًا وباعثًا، ومنحىً أسلوبيًا مدونةً شعريةً حديثةً، تمسك باللحظة التاريخية المصيرية فترفع أقوامًا وتخفض آخرين.

والمنادون بحيادية الشعر آنئذٍ، إنما يحرمون الأمةَ قصدًا أو غفلة ضوءَ مشعل

هادٍ فاعل، يمكنه أن يسهم في التنوير وتشكيل الوعى»فغاية الشعر هى إنارة عقل هذا الإنسان وإثراء حساسيته ومساعدته على إدراكٍ صحيح للحياة وإلهاب شوقه لأن تسود قيم الحق والخير والجمال» (9) كما يحرمونها جهدَ مصلح، إن أتيحت له حرية كافية.. كان سهمًا على الأعداء، ودواء للأولياء، فالثابت أن شهوة الإصلاح تتلبَّث الشاعر كما الفيلسوف، ف « إن شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر؛ لأن كلًا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه، بل يجهد في أن يرى وسيلة لإصلاحه ويجعل دأبه أن يبشر بها.. (و) الشعراء يعرفون أن سبيلهم هى سبيل الانفعال والوجدان وأن خطابهم يتجه إلى القلوب» (10)

وعلى الفن يقع عبءٌ كبيرٌ في استكناه الواقع» وفى قيادته إلى المصير المقرر، وليس دوره مجرد رصد الأحداث، تاريخية كانت أو معاصرة» (11)

ومما أراني الآن في حاجة إلى التأكيد عليه أنه ليس أحد ضد قيم الإنسانية الكبرى، كالحق والعدل والخير والجمال والتسامح والتعاون، كما أنه ليس سويٌّ يخنع للعدوان أو الطغيان أو العنصرية أو التعصُّب أوالبغضاء، وكما أن لأمريكا مثالبَ فلها فضائل، وبقدر الإعجاب المستحق بالوجه الحضاري لأمريكا، فالرفض المستحق أيضًا للوجه الإمبريالى كان هو موقف أكثرية الشعراء.. الأسوياء الأوفياء.

وحالما طغى الوجه الحضاري كان التماهي والانبهار التام هو موقف الشعراء، وحينما أسفرت آلة الحرب عن وجهها البشع كان الرفض وكانت المواجهة.. (12)

وقد مثل شعراء مصر المحدثون هذه المواقف المتباينة تمثيلًا صادقًا، فعرت مواقفَهم تحولاتٌ تدور وفق ما طرأ على الواقع الأمريكي من تحولات.. وحينما كانت علاقة الأمريكان بمصر محصورة بالسياحة، يأتيها الأمريكان سائحين ليستمتعوا.. بجو مصر المثالي، إذ هى وستبقى بعون الله.. شمس الحضارة..

ودفء العشيرة.. وسلام الوفادة، حين ذاك كان الودُّ والتسامحُ والتماهى.

وربما كانت إشارة على الليثى (1230 ه – 1313 ه) قبل أكثر من مائة عام في وصف سائحة أمريكية زارته في ضيعته ببلدة «الصف» أقدم إشارة تنتمي إلى المدونة، وفيها يبدو الليثى مُرحبًا مُمْتنًا مُبتهجًا بجمال الأمريكية البُوسْتَنِيَّة « ولم تقف اللغة حائلًا بين الشاعر والآخر.. إذ للجمال دهشته، وللانبهار غفلته! يقول:

وزائرةٍ زارت على غير موعدٍ ... غريبةَ دار تنتحى كلَّ موردِ

تُبدى لنا وقت الظهيرة نورَها ... ونحن على روضٍ زها بالتورُّد

من اللاءِ لم يدخلن مصر لحاجةٍ ... سوى رؤية الآثار في كل مشهد

لها في أميريكا انتساب ودارُها ... ببُستانَ، إذ تُعزى لمسقط مولدِ

فحيَّتْ وقالت والمترجمُ بيننا ... لنا فأذنوا نحظى بروضكم الندى

فقلنا ونورُ البشر أزهرُ بيننا ... على الرحب والإقبال مشكورةَ اليد»(13)

براءة الآخر كانت قائمة بالفعل، ولذا فلا عجب أن يكون موقف شعرائنا حينذاك هو الترحيب بل والإعجاب والتقدير. وتدل عبارة «مشكورة اليد» على حالة الانبهار بالآخر.. التى تلبَّست بعض شعرائنا قديمًا، ويبدو أن المرأة الأمريكية لجمالها السافر، قد خضعت لها أفئدةُ غيرِ واحد من شعراء مصر المعاصرين، على نحو ما نجد عند صالح جودت في «ألحان مصرية» متحدثًا عن زيارته ل «سان فرانسيسكو»، إذ يقول في قصيدته «ليلة في عمر الخيام»:

« قد تقاربن شبابًا وتخالفن جناسًا

فترى مخلوطةَ الألوانِ سمراءَ خلاسا

وترى صينية/ ثم إفريقية/ ثم إيطالية/ ثم أمريكية» (14)

واللافت أن شعراء مصر الكبار في مطلع العصر الحديث قبل الثورة اتخذوا موقف المهادنة لا المواجهة، تكيُّفًا مع الموقف الرسمي للملك من أمريكا، فاستمر الانبهار بكل ما تأتيه أمريكا من أفعال قامت بها مطلع القرن كتعليم البنات.. ففى ديوان حافظ إبراهيم، قصيدة « كلية البنات الأمريكية» وقد «قالها في الحفل الذى أقامته الكلية لتوزيع الشهادات والجوائز على الفائزات ونشرت في 26، مايو 1928م»يقول في مطلعها: [15]

أيْ رجالَ الدنيا الجديدة مَهلا — قد شأَوْتُم بالمعجزاتِ الرجالا
وفهمتم معنى الحياة فأرصدْ — تُم عليها لكل نقصٍ كمالا
وحرصتم على العقول فحرَّم — تُم عصيرًا يراه قوم حلالا

والحق أن مشروع تجريم الخمر في أمريكا في حينه، قد فشل بعد إنفاقات مالية فيدرالية ضخمة، وهى على أية حالٍ ليست مما يتباهى به مسلمٌ، إذ حرمها بمنهجٍ تدريجيٍّ حكيم فامَّحى أثرها دون كلفة، حينما تعهد الوحيُّ الوازعَ من داخل.. أما إعجاب الشاعر بمنجزات أمريكا الحضارية فمقبول منطقى إجمالًا كما في قوله:

قد تحديتُمُ المنيةَ حتى — همَّ أن يغلب البقاءُ الزوالا
وطويتم فراسخ الأرض طيًّا — ومشيتم على الهواء اختيالا
ثم سخَّرتم الرياح فسُستم — حيث شئتم جنوبَها والشمالا
تسرجون الهواءَ إن رمتم السي — ر وفى الأرض من يشد الرِّحالا
وتخذتم موج الأثير بريدًا — حين خلتم أن البروق كسالى
ثم حاولتمُ الكلامَ مع النجْـ — مِ فحملتمُ الشعاع مقالا

ثم يحكى عن التقدم التقنى الأمريكي في صناعة السيارات، والتنقيب عن المعادن والتطاول في البنيان فيقول:

ومحا (فوردُ) آيةَ المشيِ حتى شرع الناسُ ينبذون النِّعَالا
وانتزعتم من كلِّ شبرٍ بظهر ال أرضِ أو بطنِها المحجبِ مالا
وأقمتم في كل أرض صُروحًا تنطح السحبَ شامخاتٍ طوالا

ويشيد بالتقدم العلمي والإحاطة بأساليب التربية الحديثة للنشء فيقول:

وغرستم للعلم روضا أنيقًا فوق دنيا الورى يمدُّ الظِّلالا
وحللتمْ بأرضنا فعرفنا كيف تُنْمون بيننا الأطفالا
ورأينا البنات كيف يُثَقَّفْ ن بعلم يزيدهن جمالا

وهو يعلن متمنيًا مالم يتحقق بعد، وكاشفًا في الآن ذاته عن تماهي الحضاري بالآخر، بما يشكل لحظة استلاب وعى، إن حاق بالشعراء آلَ بأمتهم إلى مرتعٍ وخيمٍ من التبعية والتقدم.. يقول:

ليت شعرى متى أرى أرضَ مصرٍ فى حمى الله تُنبت الأبطالا
وأرى أهلها يُباورنكم عِلمًا ووثبًا إلى العُلا ونضالا

أما أمير الشعراء فقد خاطب الرئيس الأمريكي «تيودور روزفلت» الكبير[16] في طريق عودته من السودان إلى مصر بقصيدته (أنس الوجود) عندما زار مصر في مارس 1919 على نحوٍ مغايرٍ إلى حدٍّ ما، إذ الأمير معتزٌ بآثار وطنه، لكنه لم يعترض أو يتطرق في شعره إلى تمجيد روزفلت للاحتلال أو معارضته لحركة المطالبة الدستور، فجاء شعر الأمير باهتًا من نوع وطنية منزوعة الدسم، وخطابية تشدو بعيدًا عن الميدان.. يقول لروزفلت:

أيها المنتحى بأسوان دارا هل نسيتم ولاءنا والودادا [17]

غير أنه وحينما انحازت أمريكا لإسرائيل في حربها ضد الوطن والأمة.. وتوافق الجميع أمراءُ وشعراءُ على عدوانية أمريكا، سهل على الشعراء أن يعلنوا عن بعض ما يعتقدون، وأن يروا أمريكا وإسرائيل في شعرهم صديقين حميمين وحليفين أبديين على مصر [18] وهو الأمر الذى يصعِّبُ المعادلة.. وربما يبرر الهزيمة.. إلى هذا يشير عبد اللطيف النشار؛ فيقول:

نحاربُ أمريكا ويزعمُ زاعمٌ بأن يهودًا حاربوا وتفوَّقُوا
سواءٌ لدينا هذه مثلُ هذه ومؤمنُنا عند الجهاد موفَّقُ [19]

وقد بدا أن الوعى بحقيقة الأعداء سمة الشعراء الرواد ومنهم محمود غنيم، الذى أمسك في شعره باللحظة التاريخية الراهنة، وأن إسرائيل صنيعة وعد بلفور ولقيطة التواطئ البريطاني، فهو في شعره يكشف رمزيًا وجماليًا عن احتضان انجلترا لوليدِ السِّفاحِ (إسرائيل) تلك التى (تحرَّشت) بسيدة البحار.. ويتنبؤ أنها سوف يطال عدوانُها أمريكا مستقبلًا.. يقول:

من سمَّن الكلبَ أمسى منه معقورًا ياجيرة «المنشِ» هذا كلبُ بلفورا
الذنبُ ذنبكمُ والكلبُ كلبكمو ما زال يسمن حتى بات مسعورا
عضَّ اليمين التى كم أطعمت فمَهُ وكم سقتْه النميرَ العذب مقطورا
وسوف يعقر أمريكا بفيه غدًا إن لم تُعدوا له قيدًا وساجورا
وسوف ينبحُ من لاقى ويجرحه ما دام يَلقى له نابًا وأُظفورا [20]

ثم هو يكشف عن انحياز أمريكا الواضح ضد حقوق الأمة في قصيدته (فى مهرجان الجزائر) فيقول:

لـــلـــه درُّ فـــتـــى الـــعـــرو ... بـــةِ يـــاســـرٌ ورجـــالُ يـــاسـرْ
لا تـطـلـبـوا الإنـصـاف من ... قـــاضٍ بـواشـطـنـونَ جائر
لا تـبـسـطـوا الأعـــذار ما ... فى الـنـاسِ للمغلوبِ عاذر
الـنـاسُ أنـصـار الـقـوىِّ ... ولـيـس لـلـضـعـفـاءِ ناصر
لا تُـوسـعـوا الأقـــدارَ لـوْ ... مًا أو تقولوا الجدُّ عاثر [21]

ويعرِّض الشاعر على الجندي بالرموز الأمريكية في رئيسيها: « ويلسِون، جونسون» وفى أسطولها السادس بالبحر المتوسط، في ديوانه (فى ظلال القمر) فيقول:

إلـى الـمـيـدان لا تخشوْا ... بـــه عُـــددا ولا عَـــددا
ولا هـــذيـــان مـــن بـاتـوا ... لـكـيـدِ الـمُـعـتـدى سـنـدا
... ولا مـا قـال ويـلـسـونٌ ... يُـحـابـى الـــزور والـفـنَـدا
ولا أطـــيـــار جُـونـسـونٍ ... تـــحـــوم بـأفـقـهـم رصـــدا
ولا أســطــولــه الــســاد ... سَ فـي الـرومـىِّ مُحتشدا
لـقـد خـابـت مـسـاعـيـه ... وحـــلَّ الـلـهَ مـا عـقـدا
سـيـجـنـى إثـــم فـعـلـتـه ... ويلقى حـتـفَـهُ كـمَـدا [22]

واقتراب الشاعر من السلطان يمنعه أن يصدع بحقٍ إذا علمه، فالحسابات إذاك معقدة، والمصالح والمكاسب الشخصية لها حضورُها المرُّ الآمرُ، فما يستطيع الشاعر فكاكًا من الوفاء بكُلفة صحبةِ البلاط.. هذا دائم في حق الشعراء الكبار ممن يحالفون السلطان، أما المغمورون فهم لسان حال الجماهير، ليس لأحدٍ عليهم فضلٌ، هم يتسمون بالحرية في قول ما يعتقدون.. ومن هؤلاء المغمورين في الأرض من الشعراء ممن صدحوا بما يؤمنون به، وعبروا عن غضبة الجماهير

الشاعر «كامل أمين»، إذ يكشف عن انخداع بعض الساسة بحيل الآخر، والتطبيل له، كما يكشف عن الوجه العدواني الإمبريالي المستكن فيه، مجددًا آلام حروب العهد الحاقد البائد.. يقول:

جاء مشروعُ الفتى أيزنهورْ ... جاء مشروع النبيِّ المنتظرْ
وفتى المشروع « دونْ كِيشُوت» ... مثل «سجيع» السينما راعى البقر
يقذفُ المشروعَ كالحبل على ... صيدِهِ إن كان خيلًا أم بقر
أو حكومات عرفناها كما ... تُعرف المومس من جو البؤَرْ
..السجيعُ الفارس المغوار جاء ... من (تِكْساسَ) كى يغزو القدر
بصقتْ في وجهه السودانُ والصِّيد ... فى (لبنان).. في الماء العكِرِ
وبقى اللعب على (الأردن) يا ... يالويسَ الأردن السادس عشر[23]

ومن الشعراء الذين انحازوا لأمتهم فصدعوا بالحق، الشاعر الأكاديمي «حسين على محمد»، ففى ديوانه «المتنبي يشرب القوة في فندق الرشيد».. يقول في قصيدته»مرثية بغداد» معرضًا بالجبناء:

أنعى لكم بغداد..
وتسمعون صوتها الجريحَ كلَّ لحظةٍ فترسمونَ
فوق وجهِكُمْ ملامحَ السُّهادْ/ لكنكم في كل ليلة – في العُهْرِ– تسهرونْ
وتتركون صوتها يضيعُ في الصحْراءِ تعبسون
من أجل بوشٍ الصغيرِ إن عَطَسْ» [24]

ومن الشعراء المعاصرين الذين وقعوا على الحقيقة وجهروا بها شعرًا خالصًا لله والوطن الشاعر «عصام الغزالى»، الذى آمن بقدسية الشعر، وأنه لا يمكن أن

يخون أمته، أو أن يشجع على الفساد أو التبعية أو الخيانة.. فالشعر عنده يدٌ تبني المجد، أو يدٌ تصفع النَّدْل، يقول قارنًا بين يهود والأمريكان:

والشعرُ ما أعطى اليهود ديارنَا والأمْرِكانْ
والشعر ما فتح المدينة للجرادِّ وللدخَانْ
والشعر ما مدَّ القروض لكل لص أُلعبان
والشعر لم يحرق قطار العيد عند المزلقان (25)

وهو الذى يرى أن فساد بنى الجلدة أفظع في ويلاته على الأمة من كذب الأعداء وغدِرهم.. يقول:

أنـا قـد أُصَـدِّقُ كـذبَ ... بـوشٍ ولا أصـدق هـؤلاء
الـكـاذبـيـن عـلـى الـعـبـاد ... مـن الـصـبـاح إلـى المساء
مـن عـلَّـمـوا الـنـاس النِّفا ... قَ لمن أخـاف ومـن أسـاء
بـالـروح والـدم نفتديك ... وهـكـذا الأمـم الـغُـثـاء (26)

وقد آمن بعضُ شعراءَ أن أمريكا عقبةً كأداء في طريق نهوض الأمة، وأنه لن تنقشع الغمة إلا بتعزيز الهوية، والاستقلال، والعزة، ومقاومة ظاهرة الاستلاب والتماهي مع الآخر، يقول الدكتور سيد العفاني، كاشفًاعن هويته الكريمة الأبية المترفعة:

أنا جوادٌ عصىٌّ لا يطوِّعه ... بوحُ العناقيد أو عطرُ الهُنَيهات
أثبتُ أركضُ والصحراء تتبعنى ... وأحرفُ الرمل تجرى بين خطواتى
أثبُتُ أَنْتعلُ الآفاقَ أمنحها ... جرحى وأبحث فيها عن بداياتى (27)

ثم يعلن عن إيمانه بالأمل في غدٍ مشرق تتبدل فيه الأحوال.. فيقول:

فإذا ترين أمركا أن في غدِنا ... عرسَ الليالى وأفراحَ السمواتِ
وهل علمتَ بنيران مؤجَّجةٍ ... ومارد يحتويه الموسمُ الآتى

لقد اتخذ الشعراءُ في أكثر الأحيان الموقف الإيجابي الذى يقتضيه الوازعُ الإنسانى حينًا، والواجبُ الوطني أحيانًا، فتسامحوا مع المتسامحين، وهادنوا السلميين، كما في نص الليثى والجندى، فلما انكشف وجه العداء سافرًا، أعلن الشعراءُ المواجهة، وفضحوا غدر الآخر وخيانته وتعصبه وعنصريته في أدبٍ راقٍ جماليٍّ، بعيدٍ عن الخطابية أو المباشرية، فوفَّوْا أمتهم حقَّها كاملًا من إبداعهم، وكفوا أنفسهم مذمة التاريخ وغضبة الإنسان.

■ الفصل الأول

الماهية

بلغت نصوص المدونة اثنتي عشرة قصيدة، وديوانين، أبدعها أحد عشر شاعرًا، تنوعت مشاربُهم ومناحيهم الفكرية، فقد أسَّس الشعراء بنياتهم الشعري وخطابهم للآخر أو عن الآخر الأمريكي على أُسس قومية أو وطنية أو إسلامية أو إنسانية أو يسارية، ولئن تساوت نسبُ العمودي في القصائد إلى الحرِّ ولكلٍّ سِتٌّ، فإن المدى الشعري للحر يفوق العمودى بحسبان الأبيات والأسطر بكثير جدًا، فعِدَّةُ أبيات العمودي لا تتجاوز 150 بيتًا في مقابل ما يزيد على الألف ومائتى سطرٍ شعريٍّ حر.

وحينما يُضاف إلى ذلك أن الديوانين نُظما كاملين إلا قصيدة للجيار وحيدة على النهج الحر، يتضح بجلاء أن القالب الشعري الحر هو المهيمن على نصوص المدونة، وأكبر الظن أن لحداثية الموضوع صلةً بحداثية الإطار.

وقد حرص جميع الشعراء على الإعلان عن كنه المرسل إليه، أو المخاطب من عتبات العنوان فأمريكا حاضرة في عنوانى الديوانين، والرئيس الأمريكي المعنيُّ بالقصائد حاضرٌ فيها كذلك، ويبدو بوش الابن هو الأكثر حظوة وحضورًا بالمدونة؛ إذ له وحده خمسُ قصائد كاملة.

واختص»روزفلت« بقصيدتي الغاياتي العموديتين، وانفرد أيزنهاور وترومان بواحدة لكلٍّ، وجميعُهم تأثرت قضايا الأمة في عهودهم سلبًا، وضاعت حقوقها، وتلك القسمةُ غير الضيزى لمصلحة بوش عادلةٌ، ومبررة، إذ إن اعتلاءه عرش أمريكا اقترن بالكشف عن وجهها الحقيقي الإمبريالى المهيمن، وعن نظام القطب

الأوحد، كما وافقت رئاسته حالة من الوعي الجمعي بين عموم العرب، ومبدعيها خاصة، يُضاف إلى ذلك ما توافر من جوِّ الحريات التى انتُزِعت بكثير من الأنحاء، مع فضائيات أسهمت في النقل اللحظى الحيِّ المباشر لما كان العلمُ به لا يكون إلا بعد سنوات!!

ويشارك الشعراءُ المغمورون إعلاميًّا (حسين نجم) الشعراءَ الرواد (الشرقاوي وجويدة وعواد) وربما شارك هؤلاء وهؤلاء شعراءُ رساليون لا ينتمون إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء كالدهشان وحسين على محمد ومحمد الجيار.

م	القصيدة / الديوان	الشاعر	الأبيات	حر/عمودى	الوزن	القافية
1	رسالة من شاب عربى	عبد المنعم عواد يوسف	129	حر	رجز	
2	من أب مصرى إلى الرئيس ترومان	عبد الرحمن الشرقاوى	389	حر	متقارب	
3	فى وداع بوش	فاروق جويدة	370	حر	كامل	
4	رسالة إلى بوش من طفلة مسلمة بالبوسنة	فاروق جويدة	200	حر	كامل	
5	رسالة إلى بوش 6 روزفلت	جابر قميحة على الغاياتى	77 33	عمودى عمودى	متدارك وافر	الميم والنون
7	إلى خطيب جولدهول	على الغاياتى	09	عمودى	بسيط	
8	هوامش على دفتر النكسة الأمريكي	حسين نجم	95	حر	كامل	
9	جلاد الخريف (إلى بوش الصغير)	حسين على محمد	45	حر	متدارك	
10	الاستعانة بأمريكا	عبد اللطيف النشار	07	عمودى	بسيط	

11	مشورة أمريكا	عبد اللطيف النشار	08	عمودى	بسيط	
12	رسالة قصيرة إلى بوش	وحيد الدهشان	17	عمودى	مجزوء كامل	
	الإجمالي		1379			
13	محاكمة أمريكا	محمد الجيار	20 نصًا			
14	فى وصف أمريكا	أحمد تيمور	1585			

وقد تنوعت مشارب شعراء المدونة ومناحيهم، وينتظم جميعَ شعرِ المدونة – وربما شعراءها على تحوُّلٍ ربما اقتضتهُ طبيعةُ الموقف ومستجداتٌ طرأت – تياران رئيسان، هما: تيار الهمس الرقيق، وتيار المواجهة (العتاب العنيف).

أولًا: تيار الهمس الرقيق

ليس الهمس الرقيق هنا وصفًا قِيميًّا، لكنه توصيف إبداعى، فليس كلُّ شاعر قد عرض للرمز الأمريكي مرة في شعره هامسًا برقة، أصيلًا في هذا التيار، بحيث تُنزع عنه عباءةُ المقاومة والنضال، فقد يستوجب الموقفُ الإبداعي الهمسَ الرقيق في حينٍ، والردَّ العنيف في حينٍ آخر، فيستجيب هنا وهناك، وعليه فقد نرى شعرًا لشاعر واحد هنا وفى تيار العتاب العنيف، والثابت أنه ليس في شعراء مصر من ظلَّ على همسه الرقيق في خطابه الشعري للرمز الأمريكي، قد يقرأ الشاعر بذكاء المشهد السياسي العام، فيهدأ حينًا، ويعنفُ حينًا آخر، وربما يصمت في حين ثالث.

وأغلب شعراء هذا التيار من المناضلين الذين تميزوا عن غيرهم باستحضار الرمز الأمريكي تيمة تيمات الفن الشعري، يسهم في استكمال المشهد الإبداعى، ويتميز بإسقاطٍ دالٍّ يدل على وعى بالواقع وسمة نفسية تتمثَّل في الجرأة، هذا ما نجده عند فاروق جويدة في قصيدته (متى يفيق النائمون؟) وفيها يقول:

شهداؤنا في كلِّ شبرٍ/ في البلاد يزمجرون

جاءوا صفوفًا يسألون/ يا أيها الأحياءُ ماذا تفعلون؟

فى كل يوم كالقطيع على المذابح تُصلبون/ تتسرَّبون على جناح الليل

كالفئران سرًا للذئاب تُهرولون/ وأمام أمريكا

تُقام صلاتكُم فتسبِّحون/ وتطوف أعينُكم على الدولار

فوق ربوعه الخضراء يبكى الساجدون/ صورٌ على الشاشات

جرذانٌ تُصافح بعضَها/ والناسُ من ألم الفجيعة يضحكون" (1)

والشاعر هنا يستخدم الرمز الأمريكي تقنيةً فنية، ومن ثم فهو لا يمثل طرفًا رئيسًا من أطراف عملية التواصل على النحو الجاكسبونى، فالطرفان الرئيسان هنا هما الشاعر "الناطق الرسمى باسم الشهداء" والخانعون من العرب مهما علت مراتبُهم أو سفلت مواقعُهم. ومن هذا النمط قول وحيد الدهشان في قصيدته "السفهاء"

" فالدين عند الله دينٌ واحد

لا يرتضى المولى سواه من الأنام على المدى

والجاهليون الذين تمرَّدوا وتفرعنوا وتنمردوا

وتمرسكوا وتأمركوا وتقلبوا بين الأنام بلا هدى

خابتْ مساعيهم وخابَ من اقتدى

وتسرَّبت أعمارُهم من بين أيديهم سُدى/ وتشتَّتْ أصواتُهم

ما عاش في سمع الزمان لهم صدى/ وتضاءلوا.. وتضاءلوا

وتشكلوا في دفتر التاريخ

سطرًا أسودا" (2)

ومن ذلك ما جاء بقصيدة (جلاد الخريف: إلى بوش الصغير) وفيها يكشف الشاعر عن تسامح الذات وطهارتها.. فيقول:

" نحنُ الشعبُ المنتصرُ بحول الله

نضيءُ مدائنَ عشقٍ تصدحُ باسم الله

نحرسُ أرض الشيشان وأفغانستان/ وكشمير

وبيتَ المقدس من أرجاسِ الداء/ نستخرجُ من تلك الآبار المهجورة

فى أعماق الروح السمحة-/ ماءَ الطهر/ ولا نعبأ بالأرزاء" [3]

ومن ذلك تسامحُ "حسين نجم" مع الآخر عقب الثلاثاء الأسود، إذ يقول:

"وبرغم كلِّ جراحِنَا/ قلبى مَعَكْ" [4]

تيار المواجهة (العتاب العنيف)

يكشف أصحاب هذا التيار وبقوة عن الوجه الإمبريالى لأمريكا، دون مواربة أو مداهنة، وأنصار هذا التيار وشعراؤه هم المنحازون إلى أوطانهم وإلى قضايا أمتهم، يمتزج في شعرهم الجمال الإبداعي بالفكرة، ويتمازج فيها الوطني بالقومي بالإسلامي (وربما بالذاتي) في إبداع تتوارى عن قائمته أسماءُ!! لامعة نالت حظها موفورًا من الشهرة، وفى القلب من هذا التيار العاتي العاتب شعراءُ المدونة جميعهم.

وقد أثبت الأكاديمي الشاعر "بسيم عبد العظيم" في شعره قذفَ الصحفي العراقي "منتظر الزيدي" بوشَ بالحذاء في المؤتمر الصحفي في قصيدته (قبلة الوداع) فقال:

" يا من أصمَّ الأذنَ دون ندائي ... وأباح عِرضى واستباح دمائى
هل جئت تشمتُ بى وتعلنُ هازئًا ... عن قهر عِزى واغتيالِ إبائي
أنَّى اتجهتَ بأرضٍ يعُرَب لن ترى ... إلا رجالًا يهتفون ورائي
وقد وكَّلُونى عنهمُ في قُبْلةٍ ... لوداعكم هى رميةٌ بحذائي (5)

وفى الشعر المصري الحديث يبدو الرمزان الأمريكي والصهيوني وجهين لعملة واحدة، تُمَثِّلُ العدوانَ، وقد بدت مواجهة الشعراء المصريين في حينٍ بحلبة الشعر عنيفةً، وكأنها بديل عن مواجهة رسمية لعدوانية الآخر على نحو ما نفهم من شعر الدهشان حين قال:

شارونُ بوشُ بعينِ كلِّ شعوبنا ... وجهان فوقهما علاماتُ الخطأ
إنا لنبصقُ عند ذكرِ كليهما ... ونقول هذا الفعل من ذاك الوَطأْ(6)

وعلى هذا النحو اقترن الحديث عن أمريكا بإسرائيل، فهما على الحقيقة حليفان استراتيجيان، تُعانى من شراكتهما الأمةُ في كل آنٍ، تؤكد ذلك قضيةُ

فلسطين وإشكالاتها المستعصية، اللاجئون والأسرى.. وفى قصيدته "إن هان الأقصى يهون العمر" لفاروق جويدة في ديوانه (زمان القهر علمني) يقول عن هذا التحالف وأنه مسئول عن ضياعنا وإذلالنا:

" باعونا يومًا يا ولدى/ في كلِّ مزَاد/ اسأل أرشيفَ المأجورين

وفتِّشْ أوراقَ الجلاد/ اسألْ أمريكا يا ولدى/ واسألْ أذناب الموساد

إن ثار حريقٌ في الأعماق/ يثورُ الكهنةُ والأوغاد/ فتصير النار ظلال رماد"[(7)]

إن تبعية بعض الحكام العرب ورضوخ بعضهم لإملاءات الآخر، رغبًا ورهبًا.. قد أفزع الشعراء الرساليين، فنالوا من هذا النوع المنبطح، فإذا هم عند الشعراء مطايا خانعون، إذ يرفعون دعاءهم خوفًا ورجاء للإله، لمن يملك فصل الخطاب. يرسم "عبد الحميد فارس" [(8)] صورة لأصناف هؤلاء.. الحكام.. المحكومين بقبضة أمريكا.. فإذا هم عابدون للسيد اللوذع.. يتقربون، ويلحون.. ويؤدبون.. وبقدر ذلهم أمام الآخر يستذلون شعوبهم، وبقدر مكاسبهم الذاتية تخسر أوطانُهم وشعوبهم.. يقول:

ولـــيُّ الأمـــر أمـريـكـا ... لـهـا دعـــواتُـــهـم تُـرفـعْ
تـــرى الـــزعـــمـاءَ طُـوفـانـا ... إذا هـــمَّـــتْ بـــأن تجمع
فـــهـــذا جـــاء مـــعـــتـــذرًا ... وذاك أتـــى لـــه يـشـفـع
وذا قـــد جـــاء مُـلـتـمسًا ... مـــبـــاركـــةً هـــيِ الأنـفـع
وذاك لـــديـــه قـــربـــانٌ ... يـــقـــرِّبـــه وذا الأخـــشـــع
وآخـــرُ ضـــارعٌ يـدعـو ... لـــعـــلَّ الـــسـيـد الـــلـــوْذع
رئـيـسُ الـدولـة العظمى ... لـــه يـــحـــمـى لـــه يـمـنـع
ويـــمـــدْ مـــن عـــبـــاءتـــه ... وكـــل (فـــتـــورة) تُـدفـع [(9)]

إن بعض الحكام يبدون عبادًا خاشعين في محراب أمريكا.. الغالبة! القاهرة!،

فهى كالإله لديهم، يشير إلى تطواف القوم بكعبة أمريكا وخشوع الحكام بحضرتها واعتكافهم بمجلسها، فيقول أحمد فتحي الدهشان:

إلهى كيف يأتى الشعرُ سهلا وكيف أقول شعرًا لا يخاف؟
وأمريكا إذا نادتْ لقومى تبارَوا حول كعبتها وطافوا
.. لها فيتو إذا ما فاتَ فينا يُفتِّتُنا، فوحدتُنا اختلافُ
لها كلُّ الحقوق ونحن لسنا سوى حقٍّ بجعبتها يُضاف
وحكام لنا مرضَى إذا ما تعاطوا خبز نعمتها تعافُوا
فوقفتهم بحضرتها خشوعٌ وجِلستهم بمجلسها اعتكاف (10)

إن الشاعر المصري يرى في مسلك بعض حكام المنطقة ما يشبه مسلك أهل مكة تجاه دعوة التوحيد، فالله هو من يطلبون إليه النجاة.. يدعونه مضطرين، أمنا العزى.. العزيزة!

فهي من يطلب إليها قضاء الحاجات! يقارن "السيد جلال" بين هؤلاء وأولئك فيقول عن مشركى مكة:

فما حنفوا كإبراهيم أو صاروا كأهل كتاب
يكون الله للنجوى لِعُزَّي تُرفع الأسباب
كما إِنَّا لنا ربٌّ وأمريكا لفصل خطاب (11)

والأمل في تصحيح الأوضاع مرهونٌ عند الدهشان بقاة قادرين على التمرد والخروج عن الطاعة، والانسلاخ من فلك الرمز الأمريكي، على نحو ما يفعل شهداءُ الأقصى، أمثال الرنتيسي، وفى رثائه يقول:

سيظل صوتُك حاديًا لجهادنا وبقلبِ مَنْ قتلوك كالإعصار
وغدًا يجودُ لنا الزمانُ بقادةٍ لا يجمعون لفرقةٍ وقرار

ليسوا بقبضة أيِّ بوشٍ كالدُّمى يتحركون بمقتضى الأدوار
وغدا سيخرجُ من ظلامٍ ربُوعنا وبإذن ربي ألفُ ألفِ نهار [12]

وقد يبلغ استخفاف الشاعر بالآخر الأمريكي حد السباب والإهانة الواضحة، على نحو ما فعل على الغاياتي، إذ يقول لروزفلت:

لعمرُكَ لستَ بالرجل الهُمام إذا عُدَّ الهمام من الكرام
كرامُ الناس أصدقُهم حديثًا وأبعدُ عن أكاذيب اللئام
فما لك لم تَقُمْ في النيل إلا لتُسمعنا أباطيل الكلام [13]

وقريب من ذلك قول عبد المنعم عواد يوسف في قصيدته "رسالة من شاب عربي.."

فى الغاب يا رئيس تمرحُ الذئاب
وفى الظلام تنبحُ الكلاب
وفى الرياض تعبقُ الورود والزهور
وتنشد الطيورُ/ ألحانها العذاب
والشرق يا رئيس كلُّه رياضٌ/ وفتية- يا أيها الرحيم- تحرسُ الحياض" [14]

وداخل إطار تيار المواجهة، بدت عدة ملامح جامعةً بين شعراء التيار بالمدونة، وقد تمثلت تلك القواسم المشتركة بينهم فى:

1. الإمساك باللحظة التاريخية، ومواجهة الآخر بجرائمه وفظائعه وحقيقة قهره للشعوب.
2. وضوح البعد الإنساني تسامحًا ورغبة في التعايش وكذا الانشغال بالمستقبل متمثلًا في العناية بالطفولة.
3. حضور الدين.

أولًا: الإمساك باللحظة التاريخية ومواجهة الآخر بجرائمه

تميز شعر المدونة أنه في الغالب لم يواجهْ شاعرٌ من شعرائها رئيسًا أمريكيًا لم يعاصره، فاكتسب الخطاب شعريًا مصداقية، حظٌّ صاحبها من تهويمات الشعراء يسير، خاصة حين يتأتى الإبداع مكلومًا لقضايا إنسانية عادلةٍ قومية وطنية باتت معلقةً، تعترض طريقَ فضِّ اشتباكاتها رغباتُ الآخر وقراراتٌ تدعمها عمالاتٌ وعمولات.

ومع إيمانى بأن الشعر يختلف عن التاريخ، وأن التأريخ بالشعر أمر ينبغي الحذر معه، بحيث لا يمكن أن يُنظر إلى الشعر الحديث بما هو مصدر وحيد للتأريخ لِلَّحظةِ، وما يجعلنا في غير ما حذرٍ صارفٍ عن هذا الشعر المؤرخ للحظة التاريخية، أننا (نقادًا ومتلقين ومصريين) شركاءُ مع الشعراء في المعاصرة، كما أن روح الشعر "لا تتألف في تدوين التاريخ من خيال يطوِّف في الفضاء ولكنها تتألف من خيال يقتفي أثر الحقيقة ويلتصق بها، وبالنظر إلى أن الحقيقة قد وقعت فعلًا، فإنها تجمع حولها سر الحياة والموت والزمن الذى لا يسبرُ غَوره، فعلمُ المؤرخ وبحثه يجدان الحقيقة، وخياله وفنه يوضحان مدلولها" (15)

ف "على الغاياتى" حينما طال شعرُه الرمز الأمريكي، عرف برمزين من رؤساء أمريكا الرواد هما "وشنجتون وجفرسون" فقال:

فقام"وَشِنْجِتُون" يقود منكم ليوثًا للنجاة والانتقام
فأدرك ما يرجِّيه وأجلى أعاديكم بجالية السطام
ووالاه "جِفَرْسُن" مستذلا بسطوة عزِّهِ صعب المرام (16)

وقد اقتضى الإمساكُ باللحظة تذكيرَ الآخر، وذلك بالتبيه على جرائمه في حق الإنسانية عامة، والعرب خاصة، والمصريين بشكل أكثر خصوصية، فجرائم الآخر بالشرق الآسيوى الأقصى من مآسي القرن المنصرم التى عاينها شعراءُ المدونة، إذ هالهم ما اقترفته يدُ الآخر، فهبوا ينصحونه.. على نحو ما عدَّدَ "الشرقاوى" بنودَ سجلٍّ دمويّ حاقدٍ أسودَ، نال عديدًا من الأمم.. يقول مخاطبًا "ترومان":

حكمتَ على الصين ألا تكون– فصارت هباءً كأن لم تكن!!
وأنت أبَدت بكوريا الحياةَ بقنبلة وزنُها ألف طن!!
وصرت "بيونان" فالكانُها/ وأرجعت للشمس يابانَها
ووليت "مدريد" ثيرانها
وخاتلتَ مصرَ وسودانها
وأنت أقمت (بروما) الأمورَ وأمسكت ميزانها فاطمأنّْ
وفى ذوقك الرائع المنتقى مضيت توشِّي لمصر الكفنْ
وأشهدُ كَم روَّجَ الأنبياءُ هنا لاقتدارك في كل فنّْ
بأمرك تضطرب الحادثاتُ وباسمك يمضى ركابُ المحن" (17)

وبالنص يبدو أنه لم تسلم قارةٌ من قارات العالم من بطش هذا الآخر وعدوانه، فسجله حافلٌ بجرائمه.. إنه حقًا ركاب المحن!

وجريمة الآخر "بهيروشيما ونجازاكي" هى بحقٍ الأبشعُ في تاريخ البشرية، وفى نص "جابر قميحة" سجلٌ عامرٌ يستنكر فيه الشاعرُ على الآخر سوءَ عمله أولًا بجريمته في اليابان فيقول:

هـل تـذكـرُ نكبة هِـرْشـومـا ... فـجَّـرتـم فـيـهـا الـذريَّـة؟
وكـذلـك نكبة "نجزاكى" ... لـم تُـبـقـوا فـيـهـا ذُريـة؟
لـم تُـبـقـوا أثـرًا لـحـيـاةٍ ... بـل رعـبًـا هـز البشرية [18]

ثم يقفه أمام فظائعه بوطننا العربي في الأقصى وفى لبنان، فيقول:

تلعنُكم صـبـرا وشـاتـيـلا ... ومـذابـحُ بـيـروت وقَـانـا
ولُـعـنـتـم فـي كـلِّ كـتـاب ... إنـجـيـلا كـان وقـرآنـا..
وزعـمـتـم مـن أجـل سـلام ... ووئـامٍ جـئـتـم لُـبـنـانـا
فـجـعـلـتـم لـبـنـانَ شـقـاء ... وغـرسـتـم فـيـه الأشـجـانـا
وزعـمـتـم فـتـنًـا عـمـيـاء ... نـاصـرتـم فـيـهـا الشيطانا

وقد كشف "جويدة" في شعره عن مأساة البوسنة، عن حجم الدمار الشامل الذى أوقعه الغربُ بها، وصمت الآخر المفضوح عن الجريمة، فقال على لسان طفلة البوسنة.

يا سيدى بوش العظيم/ أرجوك يا مولاىَ/ أن تحمى بكارة طفلةٍ
مِنْ رِجْسِ أشباهِ الرجال/ الآن تأكلنا ذئابُ الغدر
تعوى في بيوت الله/ أشباحُ الضلال/ بيديْكَ يا مولاىَ
أن تحمى عيونَ صغيرةٍ/ مَنْ قال يا مولاى/ إن دماء أطفال يتامى
فى شريعتكم حلالْ؟" [19]

أما غزو العراق بكذبة الأسلحة الكيماوية ففضيحة الآخر الكبرى في الربع

الأخير من القرن بامتياز، وقد تواتر على التنديد بها أكثرُ من شاعر، يقول عنها فاروق جويدة مستنكرًا:

ماذا تركتَ الآن في بغداد من/ ذكرى/ على وجه الجداول

غيرَ دمع كلما اختنقت يسيل/ صمتَ الشواطئ.. وحشة المدن/ الحزينة/

بؤسَ أطفالٍ صغارْ/ أمهات في الثرى الدامى/ صراخ أو عويل

طفلٌ يفتِّشُ في ظلام الليل/ عن بيتٍ تَوَارى/ يسأل الأطلال في فزعٍ/

ولا يجد الدليل" (20)

ويقول عنها "حسين على محمد" متهكمًا ببوش الصغير الرمز الذى تولى كِبر الحرب الكونية على العراق، وفاضحًا عمالات البعض وخضوع الأكثرية:

أنعى لكم بغداد

وأنتمو يا أيها الأوغادُ تأكلون تشربون تضحكون

وتسمعون صوتها الجريح كل لحظة فترسمون

فوق وجهكم ملامح السهاد

لكنكم في كل ليلة– في العهر– تسهرون

من أجل "بوش" الصغير إن عطس" (21)

ويعرض محمد الجيار في رائعته "محاكمة أمريكا" لجرائمها بأسلوب شعري أخاذ فيقول كاشفًا عن منحى يساري فكري واضح، حين عُنى كثيرًا بمآسي أمريكا مع البلدان الاشتراكية، وذلك في قالب حواري عبر مشهدٍ مسرحي جرى بين طيار أمريكي وأشباح ضحاياه:

" الطيار (صارخًا): موتى؟ موتى؟ موتى؟

: من أى فضاءٍ جئتم؟

شبح من هوروشيما

شبح من أركاديا

شبح من أحداق الموت بكوبا

شبح من رعشات الأم بكوريا

شبح من بين كهوف النار بفيتنام

شبح من أمريكا اللاتينية" (22)

ثم هو يكشف كاشتراكي يكفر بالرأسمالية عن أطماع الآخر الأمريكي في المقدَّرات الاقتصادية للشعوب، وبخاصة البترول، فيقول:

" لكنَّ لأمريكا شغفًا بدم الأحرارْ/ تصنع منه زيوتَ الآله

يلمع في دفق البترول" (23)

ولقد كان دعم الآخر للصهيونية ورعايته الدائمة لها أحد أهم ملهبات الشعراء، ففضحوا هذا التحيز الواضح. يقول الجيار في صورة شعرية تتسم بالتكثيف اللغوي مع الوضوح الدلالي وفى مفارقة لا يؤتاها إلا المبدعون الرساليون:

كان الحفلُ الأول في ميلادك يا أمريكا

حيث شربتِ النخبَ الظافر في جمجمة الطفل/ وعظام الموتى عكازُك

لكنَّ الحقدَ بنار الحقد يموت

والشجر الناقم للحطاب هو.. التابوت

يا حفار القرن العشرين.. يا بائع أسنان الموتى لعجوز من صهيون (24)

وهو يكشف في موضع آخر عن حقيقة الأمر المتمثل في خضوع الآخر لمطامع

الصهيونية فيقول في مشهد مسرحي آخر:

الأشباح: كل أفاعى الصهيونية

الطيار: كانت تقتل من يتمرَّدُ من رفقاتى

قالوا نحن يهود الأرض سنغزو هذا العالم/

بفلسطين سنزحف دورًا ينهش جسد الدنيا..

الأشباح: أنتم أسرى الصهيونية [25]

أما الحرية التى يتشدق بها الآخر، فلم يرها تيمور من فضائل الآخر، إذ يعرِّض بتمثال الحرية بنيويورك.. فيقول:

"خاصمتُ هذه المدينة التى/ تعتقل الإنسان

فى مكعَّبٍ من القِرميد: فوق جانبىْ كلِّ جزيرةٍ/ مُعراةٍ/ مسمَّاة بمانهاتن

وتمنح الحريةَ التمثالْ/ مُطلقا سنا شعلتها بكفِّهِ اليمينْ [26]

ثانيًا: البعد الإنساني والانشغال بالطفولة

حظى البعدُ الإنساني في شعر المدونة في مقابل عدوانية الآخر وعنصريته بحضور واضح فشعراء المدونة يعلون من شأن الجانب الإنساني، ويكرهون التمييز، ويقدسون حق الآخر في الحياة.. يقول "جويدة":

يا سيدى بوش العظيم/ في أرضنا حلمٌ وفى أوطاننا/ شعبٌ يغنى الحب
ينعم بالخيال/ لا فرق في أوطاننا/ بين الصليب أو الهلال/
فالدين دينُ الله تحملُهُ جوانحُنا/ بكلِّ الحبِّ فينا والجلالْ/ عشنا مع الأيام أحبابا
نداوى الجرحَ/ نقتسم الرغيفَ المرَّ/ نسكرُ بالجمالْ" (27)

وقد فضح جويدة عدم إنسانية الآخر، وإدمانه التمييز بين بني الإنسان خاصة بحسبان الدين، فهو المفرق الداعم للتمييز، بخلاف الشعراء، يقول:

الوافدون أمام بيتك/ يرفعون رؤوسهم/ وتطلُّ أيديهم من الأكفان
مازلت تسأل عن ديانتهم/ وأين الشيخُ.. والقديس.. والرهبان؟
هذى أياديهم تصافح بعضَها/ وتعود ترفع راية العصيان/
يتظاهر العربيُّ.. والغربي/ والقبطى والبوذي/ ضد مجازر الشيطان (28)

وقد دعا "عواد" إلى التعايش والسلمية حين خاطب أيزنهاور.. فقال:

فباسم والدى الذى يودُّ أن يعيش كى يرى أطفاله رجالا
وباسم أمىَ التى تود أن تعيش كى ترى لابنها أطفالا
من أجل أن نعيش جنب بعضْ
من أجل أن يظل في القلوب نبضْ

وللطفولة رامزةً للمستقبل والامتداد والإنسانية والبراءة حضورٌ بالمدونة، بدا معه العدوانُ عليها عدوانًا لا إنسانيًا يتسم مقترفُهُ بالوحشية وتهديد الجنس

البشري، وذكرُ الشعراء الأطفال لم يكن بحالٍ استرحامًا أو استعطافًا، وإنما كان فضحًا لممارسات لم يعد يجدي معها الحديثُ عن حقوق الإنسان.. ونصُ جويدة عن الطفلة البوسنية وثيقةٌ تاريخية فاضحة للآخر، يقول على لسانها:

يا سيدى بوش العظيم/ أرجوك يا مولاى/ أن تحمى بكارة طفلة

من رجس أشباه الرجال/ الآن تأكلنا ذئاب الغدر

تعوى في بيوت الله/ أشباح الضلال/ بيديك يا مولاى

أن تحمى عيون صغيرة/ من قال يامولاى/ إن دماء أطفال يتامى/ في شريعتكم حلال

وحينما يمتنع عن دفع الأذى من يملك ذلك، فإنه متجرد من إنسانية مُدَّعاة، وحقوق الإنسان لا تعدو أن تكون مَدعاة.

إن الآخر لم يتحرك لمآسي الأطفال في غزة، ولذا يتهكم جويدة به على نحو رمزي لا يستر من سوءة الجاني شيئًا، بقدر ما يعريه، يقول:

أطفالُ غزة يرسمون على/ ثراها ألفَ وجهٍ للرحيل/ وألف وجه للألم

الموتُ حاصرهم فقاموا في القبور/ وعانقوا أشلاءَهم/ لكنَّ صوتَ الحق فيهم لم ينمْ

يحكون عن ذئبٍ حقير/ أطلق الفئران يومًا في المدينة/ ثم أسكره الدمار

مضى سعيدًا.. وابتسم

ويفضح قميحة خلل الآخر في ترتيب أولياته التى تتسم بالأنانية والعدوانية، حين لا يرعى إلا مصلحة الذات، وليحيا الباقون موتى، أو ليموتوا أحياء.. يقول عاتبًا على سياسات الآخر المالية:

يا ليت ملايينك كانت ... لشعوبٍ يقتُلها الجُوعْ

ما فيها إلا مظلومٌ ... ويتيمٌ وأبٌ مفجوع

وبقايا أطفالٍ هاموا ... يثقلهم مرضٌ ودموع [29]

ثالثًا: حضور الدين

الثابت أن الأديان لها أثر جوهري في الصراع الحضاري، يخفت هذا الأثر حينًا، لكنه يبقى قائمًا في كل العصور، والثابت أيضًا أنه لم يكن دافع لعدوان الصِّرْب على البوسنة، وامتناع الآخر عن التدخل إلا لإسلام البوسنة.. يشير جويدة إلى ذلك.. فيقول:

لم يبقَ من أشلاء بوسنة/ غيرَ خوف أو سؤال
لِمَ لا نعيشُ بأرضنا/ لم لا تظلُّ منابرُ الإسلام تاجًا بيننا
جئنا إلى الدنيا/ رأينا الحب يسكن كلَّ شيءٍ حولنا
ما ذنبُنا؟/ ما ذنبنا؟/ ما ذنبنا؟

وقد حصر بعضُ شعراء المدونة باعث عدوانية الآخر على أمة الذات المبدعة في الإسلام، ذنبِ الأمة عند الآخر كما قال "قميحة":

وزعمت بأنِّى إرهابى ... وبأنِّى دموىٌّ مجرم
وبأنى عاملُ تخريبٍ ... وبأنِّى رجعىٌّ مظلم
وكذبتَ فذنبى تعرفه ... هو أنى عربيٌّ مسلم

أما الدين عند الآخر في حياته فهامشيٌّ لا بالمتن، ذلك ما يؤكده بعد معايشة، أحمد تيمور، إذ يقول:

أمريكا../ كنيسةٌ قبابها/ من ذهب معالَج بحامضٍ/ تلقاه إن أنت اختبرته
بفعل نقطتى عبَّاد شمس قلوىٌ/ كنيسة صليبها/ فرع هوائى
لرصد قمر مجوَّف من النحاس الفُستقى/ كنيسة/ من أتقن الصلاة/
فى محرابها الصلب الذى لا يعرف الصدا/ يصير قسَّها النبيّ" (30)

▪ الفصل الثانى

فن التقنيات الشعرية
فى خطاب الآخر الأمريكى

تتآزر في الفن الخالد الرؤيةُ والأداةُ، وفى الشعر تتأسس لغته لا محالة على رؤية الشاعر لذاته والآخر، للكون والحياة.. وربما ما وراءهما من غيب.. فالرؤية الفكرية مع التشكيل الجمالي عنصران لا يتصارعان في الشعر، وإنما يتكاملان على نحو يرقى بالنص ويؤول إلى صالح المتلقي.. والثابت أن "اقتناع الشاعر بفكرته، ووضوح رؤيته، يؤثر في مقدرته الفنية على انتخاب عناصر بعينها من عناصر الإبداع" (1)

وتكمن أهمية التقنيات الشعرية في أنها مناط التميُّز بين المبدعين، وكما قال الجاحظ قديما ف"المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجميُّ والعربيُّ والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء وفى صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعةٌ وضربٌ من النسج، وجنس من التصوير "(2)

إن التعاون والمشاركة، وليس الإقصاء والمعاركة هو ما يمكن أن يعبر عن حقيقة الفن الخالد، في علاقة الشكل بالمضمون، نعم إن النقد الحديث الوافد إلينا من الآخر ربما لا يعبأ بالقيم كثيرًا ولا يهتم للأفكار والرؤي، أو الأخلاق والدين، لكن الفكرة والموضوع تظلان من مكونات النص الأدبي الأصيل.

الرؤية أو الفكرة عنصر تأسيسيٌّ في رأيي، دون أن يكون المقصود تقدمها على أدوات التشكيل الجمالى، أو إهمال هذه الأدوات لصالحه.

وقد ذهب بعض النقاد إلى اعتبار الرؤيا الفكرية جزءًا من قيمة الشعر الفنية.

ولقد احتشد الشعراء في المدونة بأدواتهم الفنية، وتقنياتهم الإبداعية احتشادًا في وجه الآخر الأمريكي، ربما مثَّل تعويضًا ما عن فقر الأمة الواضح في امتلاك أدوات المواجهة المفروضة علينا من الآخر. وقد كان هذا الاحتشاد الفنى السبيلَ الأقوم إلى إبلاغية الرسالة الإبداعية، بحيث اتَّخذ الشاعر كلَّ مسار يسعفه على أداء رسالته الإبداعية جليةً جميلة، إلى المعنيِّ بها يستوي في ذلك المتلقي الخاص "الرمز، الرئيس الأمريكي" والمتلقي العام "الأمة العربية والإسلامية وربما الشرق".

وتتمثل أبرز تقنيات الخطاب الشعري في خطاب الآخرالأمريكي فى:

التباين والتشاكل: (المقابلة والمفارقة والتكرار): "الوضوح والمواجهة"

النفى (المقاومة بالرفض)

الإنشاء (المخاصمة والسخرية)

التناص (الأصالة والفضح)

الصورة (التجسيد والفضح)

الإيقاع : "القناعة (الذات) والإقناع (الآخر)"

وينبغى التفطنُ إلى أن كثيرًا من شعراء المدونة لم ينالوا حظًا من شهرة، إذ هم ليسوا من نجوم الإعلام وليسوا في دائرة الضوء التى يكثر عن أصحابها الدراساتُ والبحوث والندوات والاحتفائيات.. وما ضرَّهم أن كانوا مغمورين.. ويقتضي الإنصاف هنا الإشادة بهؤلاء ليس لانحيازهم الوطني والفكري فحسب، بل إشادة بموهبتهم، وأصالة طبعهم، وجمال شعرهم.

التشاكل والتباين

يبدو التشاكل والتباين خاصةً أصيلة وفاعلة في شعر المدونة، فالشعراء متنوعون مختلفون، يتفقون على قضية واحدة.. والتشاكل والتباين عامَّان يشملان كل أنواع السلوك ومنها اللغوي، إذ "إن الظواهر العالمية والسلوك الإنسانى يتحكم فيها مبدآن: التشاكلُ والتباين) (3)

وبالنظر في إطار المدونة الشعرية، فإن تشاكلًا وتباينًا يبدوان متحققين، ففى حين يتحقق التشاكل في أبرز ملامحه في أحادية الموضوع، فإن التباين يبدو أصيلًا مع اختلاف البصمات الأسلوبية والمنحى التعبيري. وقد بدا التشاكل والتباين خاصة أسلوبية مائزة عند تيمور، واستثمرها رفاقُه كذلك، لكنه الأبرز من بينهم في تطويع قدراتها واستثمار تقنياتها، يقول في مفتتح الديوان:

أمِرْكا/ رعاة أبقار بغير قُبعات/

واقفون يرشفون قهوةً ساخنة على عَجَلْ

وجالسون يحتسون قهوة ساخنة على مَهَلْ

ونائمون يحلمون ببخار البنِّ (4)

فى السطرين الثالث والرابع تبدو الخاصة الأسلوبية في شقها التشاكلي بارزة وفاعلة عزز تكرارُ التركيب من تناغمها، وموسيقية الموقع، إذ يجرى على نسق:

(اسم فاعل نكرة لجمع الذكور+ فعل مضارع من الأفعال الخمسة متصل بواو الجماعة مرفوع بثبوت النون+ مفعول لنكرة موصوفة ثم الجار على "هذا التعبير في البيتين هو هو بالدوال ذاتها" + نكرة مجرورة "واصفة "زنتها "فَعَلْ ").

والتشاكل من الوجهة الشكلية مطلق إلا من زيادة عاطف (الواو) من السطر الثاني فعلى المستوى الرأسي يتشاكل كلٌّ متناظرين من الوجهة الصرفية والصوتية، فضلًا عن تكرير التعبير: (قهوة ساخنة على)

ويبقى التخالف الدلالي- وإن بدرجة أقل- هو ظهير التباين الأبرز، فواقفون دلاليًا تخالف "جالسون" كما أن الدال "يرشفون" يختلف عن "يحتسون" في الأول تتمثل السرعة.. والصوتية، وفى الثاني العكس، وقد عزز المجروران "عجل و مهل" تباين السرعة والتمهل المفهوم من الفعلين.

والبناء التعبيري على هذا النسق متسقٌ دقيق، بقدر ما هو جميل

أما البيت الأخير فيبدو متوازنًا في تشاكله وتباينه مع سابقيْه؛ فالدال الأول يتشاكل رسمًا وصوتًا مع نظيره السابق، في حين أنه يتباين دلاليًا مع سابقيه اليقظين على أية حال! وهى العلاقة ذاتها التى تربط الدال الثاني "يحلمون" اللاواعي أو السلبي بنظيريه الإيجابيين الكاشفين عن فعلٍ واعٍ.

والمفارقة الأخيرة المعززة لهذا التباين بين السطر الخامس وسابقيه تنطلق عن مغامرة التعبير التكراري الثلاثي، بالتعبير المباين (ببخار البن) المختلف ترتيبًا ولفظًا وإعرابًا وهيئة.

أما الترتيب؛ فالجار هنا افتتاحي متقدم وهناك ختامي متأخر.

وأما الإعراب؛ فالخفض هنا والإضافة هي العلاقة الضابطة لدوال التعبير، والنصب هناك والتبعية هى الإطار الحاكم لدوال التعبير. وأما الهيئة؛ فالتعريف هنا بالإضافة، والتخصيص هناك من طريق النعت، وربما كان التعريف هنا محاولة لتضييق الفجوة الدلالية بين المرتَشَفِ المحتَسَى (عيانًا) والمعلوم به (تصورًا وهيامًا).

التـكـرار

يمثل التكرار مظهرًا من مظاهر التشاكل اللغوي، ويعد بالمدونة ظاهرة بارزة، والتكرار من الخاصيات الملازمة للشعر، خاصةً الحديث، وتكمن أهمية التكرار بالنص الشعري في كونه أحد البنيات الأسلوبية التي يمكنها العمل على مستويات عدة، دلالية وصوتية ونصية، فإن "بنية التكرار من أخطر البنى التى تعمل على المستوى الصوتى كعملها على المستوى الدلالي" (5) هذا فضلًا عن دور التكرار في الكشف عما يشغل الشاعر ويهيمن على شعوره.

وتمثل تقنية التكرار في شعر المدونة ظاهرةً تتعدد أنماطُها وتتنوع مقاصدها الدلالية، إذ يؤدى أدوارًا تعبيرية واضحة (فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحي بشكل أوليٍّ بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى) (6)

والتكرار إذن يسلط الضوء على نقطة هامة لها خصوصيتها في نقل رسالة المبدع أو التعبير عن موقفه. فالتكرار (فى حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها) (7)

وقد كرَّرَ الشاعر بالمدونة الصوت، والكلمة، والعبارة والشطر والمقطع، كما كرر التركيب، ومن تكريره الحروف (الأصوات) قول جويدة:

مهما اعتذرتَ أمام شعبك/ لن يُفيدك الاعتذارْ

ولمن يكون الاعتذار؟/ للأرض.. للطرقات.. للأحياء

للموتى../ وللمدن العتيقة.. للصغار؟!(8)

وجويدة هنا يتوسل بتقنية التكرار ليكشف عن حجم المأساة، فيعدد من جنا

عليهم الآخر.. فالشاعر يكرر حرف (صوت) اللام ويؤثره على أدوات العطف لأنها تربط الدوال المجرورة بمهادها الاستفهامي الأول (لمن يكون الاعتذار)، فيظل في حنينٍ متصلٍ إليه. فضلًا عن أن إسقاط الروابط هنا يعزز من شأن الرافضين للاعتذار. فكل رافض محطة "مستقلة يدعم استقلالها نقطتان أفقيتان تلازمان الدالَّ دائما. مع إمكانية المجيءِ بالعاطف الواو بديلًا عن تكرير اللام من الوجهة العروضية (يلاحظ مجيءُ الواو مع المدن العتيقة للغرض الإيقاعى ذاته) واردة فإن الاختيار يبقي ذا دلالة. فهو اختيار حرٌّ وليس اضطراريا. ومن الجلى أن المعنى المطروح سيفقد كثيرًا من بهائه لو قال الشاعر:

لمن يكون الاعتذار؟

للأرض والطرقات والأحياء

والموتى

وللمدن العتيقة والصغار

فتكرار اللام أشخص الدوال، كلٌّ بمفرده، يبدو رافضًا للاعتذار، فاعلًا في تشكيل الرسالة، وهو ما يخفت أثره كثيرًا مع العطف والوصل.

ولئن بدا أن الرافضين يجمعهم جميعًا مجالان دلاليان هما: الأرض "الطرقات، المدن العتيقة" والإنسان "الأحياء والموتى، والصغار" فإن تشتتها في الواقع المرير، ورغبة الشاعر في استقلاليتها أسقط أدوات الربط اللفظية وكرر اللام.

ومن نماذج تكرير الكلمة تكريرًا يعكس إحساس الشاعر وعواطفه قول الشرقاوي:

"فإن كنتُ يا سيدي قد أطلتُ، وقد سقت هذا الحديث الحزين

فإنى حزينٌ/ حزين شقىٌّ لِبُعْدِ ابنتى/ حزينٌ أخاف عليها المصير"(9)

والحزن هنا لبعد الابنة كاد يطل برأسه بين السطور، فالحديث حزين، والأب حزين شقي، وحزين خائف، ومع تعدد الصفات بالمقطع، فإن صفة الحزن هى

الغالبة بسبب التكرار.

وقد يكرر الشاعرُ الدالَّ لينطلق منه في كل مرة إلى جديد كما هو الحال مع تكرير الدال "أمركا" في كل مقاطع ديوان تيمور البالغة أربعةً وستين مقطعًا، في كل مرة يتكرر الدال في المفتتح، ومن ذلك تكرير "محمد الجيار" للأداة (منذ) في قوله يخاطب الآخر:

"تصرخ في عينيك دماءُ الناس..

منذ خطا التاريخُ الأول/ منذ تهجَّى الشرُّ حروف الموت..

منذ انطلق البعض ضبابًا يعمى عين الفجر../ منذ تلوى الحقد فقاد خطى قابيل لتقتل..

منذ حريق الأطفال على بستان الزيتون../

منذ ارتجفت روما بصراخ المحترقين..

وقف الموت يردد لحنَكَ يا نيرونْ"[10]

وقد يكرِّرُ الشاعرُ عبارة أو سطرًا شعريًّا أو شطر بيت كاملًا، ووظيفة هذا النمط من التكرار "أن الشاعر يتخذ من العبارة المكررة مرتكزًا، يبنى عليه في كل مرة معنى جديدًا، وبذا يصبح التكرار وسيلة إلى إثراء الموقف. وشحذ الشعور إلى حد الامتلاء [11] ومن نماذج هذا النمط قول الشرقاوى:

وإنى لأعجبُ لِمْ صوَّروكَ حديدَ الفؤادِ بليدَ الشعورْ

وأعلم أنك تهوى الزهور

فتنشد ألوانها في الدماء(..)

وأعلمُ أنك تهوى النجوم وتعجب كيف تحلى السماء

وتطلبُ في الأرض سحرَ النجوم فتصنعُ لألاءَها بالدموعْ

وأعلم أنك تهوى العطورْ

فتنشر في الأرض عِطْرَ العُفُونَةْ!

وأعلم أنك تهوى الحرير فَتُطِعُمُ في الوحْلِ دُودَ الخيانة (...)

وأعلم أنك تهوى الصباح نَدِيَّ الجراحِ رخيمَ العَوِيل [12]

فالشاعر يرتكز على تكرير العبارة (وأعلم أنك تهوى+ دال معرف) لتكون منطلقه إلى استكمال جوانب الصورة. وفيما عدا المرة الأخيرة (الصباح) فإن السطر الأول من العبارة المكررة دائما يبرئُ ساحة الشاعر فهو يحسن الظن (هكذا يبدو ظاهر اللفظ) بالرئيس الأمريكي، أما السطر الثانى فيكشف عن فعل الأخير المُفْسِدِ، فهو دائمًا من (ينشد الدماء، ويطلب الدموع، وينشر.. العفونة، ويطعم.. الخيانة).

ومثله تمامًا تكرير (جويدة) لعبارة: (ارحل وعارك في يديك) لأكثر من ثمان مرات في مفتتح أكثر مقاطع نصه. فهى الرسالة الأولى التى يحرص الشاعر على إثباتها وإيصالها وحضورها من مفتتح النص وحتى منتهاه. بل إنها العنوان البارز في صدر النص (فى وداع بوش.. ارحل.. وعارك في يديك) هكذا متلبسًا، ومنه تكرير حسين نجم لعبارة (قلبى معك) في مطلع كل مقطع، ومن نماذجها:

"قلبي معك/ يا سيدى القبطان/ فوق سفينة القرن الجديدْ

وصاحب الجبروت والقدح المعلَّى/ .. من عقود.. في الحواضر والأمم

قلبى معك" [13]

والتكرير يكشف بجلاء عن تسامح الذات مع الآخر في مصابها بسبتمبر.

وقد يكرر الشاعر مقطعًا كاملًا وإذ ذاك يجمُل به أن يُدخل بعض التغيير في بنية المقطع. وكما تقول نازك الملائكة فإن: " التفسير السيكولوجى لجمال هذا التغيير، أن القارئ وقد مر بهذا المقطع يتذكره حين يعود إليه مكررًا في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعًا غير واعٍ أن يجده كما مر به تمامًا؛ ولذلك يحسُّ برعشة

من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف، وأن الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لونًا جديدًا[14]، هذا ما فعله "قميحة" حين كرر مقطع البداية في قوله:

وزعـــمـــت بـــأنـــى إرهـــابـــي وبـــأنــــي دمـــــوي مـــجـــرم
وبـــأنــــى عـــامـــل تـــخـــريـــب وبـــأنــــي رجـــعـــى مظلم
وكـــذبـــت فـــذنـــبـــى نـــعـــرفـــه هـــو أنـــــى عـــربـــي مسلم

مرتين أخريين بتغيير ينال من البيتين الأولين على نحو قوله:

وتـــقـــول بـــأنـــى إرهـــابـــي وبـــأنــــى دمــــوى مـــجـــرم
وبـــأنــــى عـــامـــل تـــخـــريـــب وبـــأنــــى ذو عـــقـــل مظلم
وكـــذبـــت فـــذنـــبـــى تـــعـــرفـــه هـــو أنـــــى عـــربـــي مسلم

والتغيير يأتي مُوَفَّقًا إذ لم ينلْ إلا من قول الأمريكي، فهو في الأول يزعم.. فلما لم يجد صدىً ظل يردد قوله: (وتقول) هذا هو التغيير الأول الذى نال أول دوال البيت الأول، ثم هو يستبدل في البيت الثاني الدال: (ذو عقل) بالدال: (رجعي) في العجز. والتغييران فاعلان في نمو النص وكسر رتابته.

أما الثبات فخاصٌّ برسالة الشاعر التي احتواها البيت الثالث، فهو هو في كل مرة، وكأن الشاعر يرمى الأمريكي بالتلون والمخادعة، في حين تتسم رسالة الشاعر بالثبات على الفكرة والموقف.

ومثله تكرير "محمد الجيار" لمقطع كامل في نصه "الأسود.. والقمر الطيب".. يقول:

"قد يُنبت حزنى عشبًا لم تزرعه يدان
فيدوس الناسُ عليه.. بلا رحمة
يطردنى الضوءُ بكل مكان/ وأنا الإنسان" [15]

ولأن مأساة السود بأمريكا بشعة ومتواصلة متكررة ولأن الشاعر حريصٌ على فضح الآخر العنصري، فقد كرر المقطع مع تغيير مستملح مرة أخرى بالنص، فقال فيما بعد:

"قد ينبت حزنى عشبًا لم تزرعه يدان

ويدوس الناس عليه بلا رحمة

يطردنى الضوء بكل مكان/ وأنا الإنسان

لم يَكرهنى نجمٌ واحد

لم يشهر فىّ البدر الأسود قطرة حقد

لم يصفع دمعى قمرٌ يسهر للسعداء

فلماذا يطردنُى ضوء الإنسان

وأنا أحمل عنه الأحزان"

وقد تحقق للنص بتكرير المقطع مُتغيرًا إلى حد ما أمران:

الأول: التماسك النصّي من التكرير ذاته كتقنية.

الثانى: نمو النص وعدم تفككه من التعبير الطارئ، وقد أفاد أيضًا في دفع الملل عن المتلقي وإدهاشه.. وربما إيقاظه**!**

وقد يكرر الشاعر التركيب بالمدونة بالألفاظ ذاتها أو بغيرها، وإذاك يطرب المتلقي ويتدفق إيقاع النص، بما يسمح للشاعر ببث نجواه والتنفيس عن شكواه متبرمًا بالآخر، على نحو ما نجد في قول عواد:

فلتملأ الفراغ بالضحايا

ولتملأ الفراغ بالدماء

ولتملأ الفراغ بالأشلاء

ولتملأ الفراغ بالبكاء

لكننا يا سيدى الرئيس/ في الشرق لا نحس بالفراغ

حياتنا يا حارس الحداة– كلها امتلاء

الأرض كلها غناء/ والطير يملأ الفضاء/ وتزدهى النجوم في السماء

حتى القلوب.. يا مفجر الحروب

حتى القلوب.. يا مبعثر الخطوب

حياتها امتلاء" (16)

وتكرير التعبير الجملى "فلتملأ الفراغ" مرات أربع، دلاليُّ المقصد أكثر من آثاره الإيقاعية، وهو أشبه بتأنيب.. وعتاب تقريعي، يقترب من الهجاء المغلَّف، وقد أسهم تناغمُ نهايات الأبيات الأولى في تعزيز آثار التكرير الصوتية فيما يشبه الضرب الثلاثة الهمزية (الدماء الأشلاء/ البكاء).

أما تكرير التركيب.. في قوله "حتى القلوب.. الخطوب" فجميلٌ جميل.. يوافق لحظة التهاب عاطفة الغضب لدى الذات.. إذ بلغ الغضبُ مداه من أفعال الآخر بما بدا واضحًا في الندائين اللذين يكشفان عن عبقريته في صناعة وتخليق الحروب والخطوب، وقدراته العجيبة على التفجير التشظّي والبعثرة والتفريق.!

وفى انسجام النهايات البائية أربعًا، جمالٌ يكشف عن قناعة المبدع بما يقول وامتلاكه أسرار التقنية الشعرية.

وقد تهيمن بنية التكرار بأنماطه المختلفة على مقطع بعينه، ويكشف ذلك عن إلحاح فكرة بعينها على نفس المبدع أو عن رغبته الأكيدة في إيصال رسالته الراهنة بوضوح تام، من ذلك قول "عواد" في مفتتح رسالة الشاب العربي لأيزنهاور:

إليكَ يا رئيسْ

إليك باسم والدى الرحيمْ/ وباسم أمىَ الرؤوم/ وباسم أخوتى الصغارْ

وباسم زهرة أحبها الفؤاد/ سمراءُ يا رئيس/ والسمر عندكم مضيَّعون

لأنهم ملونون/ إليك يا رئيس ذلك الخطاب

من قلبي المليءِ بالعذاب/ لأنه يُحِسُّ بالخرابْ/ يُهددُ الحياةْ

من حلقي المليء بالدموع/ لأنه يحس بالرياح/ تهدد الشموع

أضمن الخطاب كلمتين/ من قلبى الجريح/ من صدرى الذبيح

من موطن الفداء بورسعيد

ومثل ذلك تمامًا في مفتتح النص يقول "محمد الجيار" على لسان المرأة الزنجية في قصيدته التى تضجُّ بالمفارقة من عنوانها: "طفل يولد في قبر" يقول:

لو يعلم طفلى مأساة الإنسان

لارتدَّ وراء الدهر بغير زمان/ أمريكا قابلةٌ عمياءْ!!

تقتل أطفال السود بلا رحمة../ فلماذا يا أهل النقمة؟

الدودُ بقلب الأمراض ينام../ والسمك بجوف البحر يعيشْ

والوحش بصدر الغاب.. ينام/ والموتى في الأجداث.. تنام

لكنا في أمريكا لا نملك أمن الليل

لا نملك إلا أن تحملنا الريحُ بغير مقرّ

لا نملك غير دثار الظل

هل يسمعنا الناس بهذا العالم..؟

هل يسمعنا غير الموت؟" (17)

والحق أن تنويعات شعراء المدونة في توظيف إمكانات تقنية التكرار، واتكاءهم عليها في توصيل رسالاتهم يتصل على نحو واضح بإلحاحهم على حسن الإبلاغ كما يشير إلى مدى الآلام التى يعانونها، ومدى الجرائم التى اقترف إثمَها الآخرُ.

المقــابـلـة

المقابلة تقنيةٌ لغويةٌ وبلاغيةٌ بديعية، تمثل مظهرًا من مظاهر التباين، وتنسجم إبداعيًا مع تلك التجربة الشعرية التى تتسم بمواجهةٍ ما، تربط المبدع بالمتلقي، كما هو الحال بالمدونة، فالشاعر هنا يقف على الجهة الأخرى المباينة والمقابلة لموقف الرمز الأمريكي.

وقد اعتمد الشعراءُ المقابلةَ إطارًا إبداعيًا وآليةً شعرية للكشف عن حجم المأساة ولفضح الهوة السحيقة بين ما يأتيه الآخر الأمريكي، وما يدعيه.

وقد يكون التخالف بين رؤية الشاعر للعالم وبين ما يجري في هذا العالم هو ما يعزز الرغبة في لغة تقابلية، ويجعل اتكاء الشاعر على المقابلة مطلوبًا، وفاعلًا متسقًا من الوجهة الإبداعية.

وللتقابل بالنص الشعري وجهان رئيسان بالنظر إلى العلاقة التى تربط طرفيه، إذ يكون المعجمُ هو من يصنع المقابلة في حينٍ، وفى حين آخر يكون السياقُ هو الصانع لعلاقة التقابل ولكلٍّ مزيَّتُه، وفضلُ الشاعر مع المقابلة المعجمية ينحصر في حسن الاختيار، في حين يكمن فضله مع السياقية بمحوري الاختيار والتوزيع معًا.

أولًا: المقابلة المعجمية:

إذا كان التضاد هو سمة الوجود، وإذا كان تقابل الآراء والمواقف والمصالح والآمال هو ما يضبط علاقة الأنا (شاعر المدونة) بالآخر (الأمريكي) فإن المقابلة تصبح آلية جمالية وتقنية فنية مناسبة جدًا مع طبيعة الرسالة والمدونة.. يخاطب الشرقاوي الآخر فيقول متحديًا مستثمرًا إمكانات المعجم العربي:

ستحيا ابنتى في ظلال السلام

وتصبح أنت مع التابعين هواجسَ من ذكريات الظلام

فإن تملكوا الذرة المُفنية

فإنَّا لَنمتلكُ التضحية

ونمتلك الذرة البانية

ونملك طاقاتِنا كلَّها/ ونملك أيامنا الباقية/ وتاريخ أجيالنا الآتية

فى مختتم مطولته يخلص الشرقاوي إلى تلخيص القضية، ووصفها في إطارها الحقيقي للصراع، والسبيل إلى ذلك هو تقنية المقابلة، ولئن بدت المقابلة محصورة بين المفنية والبانية، فليست تلك إلا إحدى محطات الاحتشاد الظاهرة وبخلافها نجد بالنص ما يعزز التقابل بين طرفي الرسالة، فالإطار اللغوى الضام للدال (المفنية) تشكيكيٌّ فعليٌّ، يتخذ إطار الشرط قالبًا أصيلًا، أداته ليست للتحقيق أو التأكيد كما هو الحال مع (إذا) وأما الإطار اللغوي الضام للدال المقابل (البانية) فيرد في إطار تأكيدي اسمي مبدوء بإن المؤكِّدة.. ويتصل خبرها باللام المؤكدة.

ومن نماذج المقابلة المعجمية قول "الدكتور تيمور" عن التناقض الكائن بين الأنا والآخر:

أمركا/ سفينة قادمة من الفضاء الخارجى

كلُّ ما فيها مُشِعٌّ/ من يمدُّ إصبعًا إليها/ قد يضيء عمرَه

أو يحترقْ/ روادها الذين يخرجون من أبوابها/ يماثلوننا تمامًا خِلقةً

لكنهم/ مغايرون في الطباع والسلوك والخُلُقْ (1)

فالمقابلة هنا فاضحةٌ واضحة، والتقابل بين (يماثلوننا، مغايرون) كاشف، وربما بدا اختلاف البناء الصرفي بين المتقابلين بادى الرأي مُضعفًا لبنية التقابل.. والحق أنه داعم ؛

أولا: لأن وقوعهما بمفتتح السطر عزز علاقتهما المتناظرة موقعيًّا، والمتخالفة دلاليًّا بالبنية السطحية على الأقل.

ثانيا: الرابط "لكنهم" المنفرد ببيت كامل، يتيم التفعيلة، يعزز هذه المخالفة ويرقى بها خطوة للأمام نحو التقابل.

ثالثًا: اختلاف البناء الصرفي، عزز التقابل تأسيسًا على كون الفعل يعبر عن الزمن الطارئ، والاسم عن المستقر الثابت، فإذا كان الآخر يماثلنا "هكذا يقول تيمور" في حينٍ/ في جانب الخلقة فإنه مغاير لنا في أحيان كثيرة، وفى أكثر من جانب، في الطباع وفى السلوك وفى الخلق.

ومن الجلي أن ارتفاع درجة الوعي بالقضية لدى شعراء المدونة أسهم في إبرازه حسنُ توظيف تقنية التقابل بحيث بدت فاعلة في تشكيل الدلالة وجمالية الإطار على سواء، وقد جسد عواد بالمقابلة المعجمية أباطيل مزاعم الآخر، حين ادَّعى ليجد لنفسه مكانًا بوجودنا أننا نعانى من فراغ.. حيلةٌ مبتكرة كباقي حيله، إذ يرى الشاعر وجودنا ممتلئًا وذواتنا ممتلئة.. يقول:

ونحن نعبر الحياة ممتلين/ بالشوق والوداد والحنين

فأين ذلك الفراغ، والقلوب/ تفيضُ بالغرام/ والأمن والسلام

وقريب من قوله:

فلتملأ الفراغ بالضحايا/ ولتملأ الفراغ بالدماء/ ولتملأ الفراغ بالأشلاء

ولتملأ الفراغ بالبكاء/ لكننا يا سيدى الرئيس/ في الشرق لا نحس بالفراغ

حياتنا- يا حارس الحياة- كلها امتلاء

فهو يسخر هنا من ادعاء الآخر، ويجمع بين المتقابلين على نحو بديع في جملة واحدة.

ثانيًا: المقابلة السياقية

عمد شعراء المدونة إلى استثمار ملكاتهم الخاصة في تطويع إمكانات اللغة المتاحة لإبراز تخالف المسلك بين الأنا والآخر، عبر عرض المقابلة بين الدال ومرادف نقيضه، وتنماز نماذج هذا النمط التقابلي ببكارته التي تصنع الدهشة كخطوة أولية على مدرج الاقتناع والتبني لدلالة النص وفكرة صاحبه المبدع، ومن بسيط نماذج هذه النمط.. قول تيمور:

بالسنت دافعٌ حسابَه/ فإن السنت في أمركا/ فتىً مُخنث

له لينُ البنات لو حفظتَه/ ولو ضيَّعته/ يطرُّ في خديه شاربٌ رجل [2]

وتتأسس المقابلة هنا على الدال المحوريّ (فتى مخنث) المخبَر به عن السنت الأمريكي، وطالما أن التخنث هو طابع السنت، فإن تماهي الحدود الفاصلة بين خصائص النوعين: الذكر والأنثى هى التى تسم العملة أو الاقتصاد بجملته! هذا التخنث أو مفارقة خصائص الأصل تفضحه المقابلةُ بنوعيها هنا، وتأتي السياقية كاشفة عن الممارسات الاقتصادية الجائرة للمال الأمريكي، إذ هو حالَ حفظته سيبدو ذلك في لين البنات. أما لو ضيعته (بالتمرد والاستجابة لنداءات الوطن مثلًا..) فسيبدو لك لا في قسوة الأولاد، وإنما في قسوة تكشف عن خبث الآخر واستعماريته.. سيطرُّ في خديه شارب رجل.. ليس في شفته، فالشارب الأمريكي وحشيٌّ يتجاوز الشفة إلى الخدين، وفى لفظ" يطرّ" نلمح السرعة في التحول، سمة الموقف الضابطة لتحولات السياسة عند الآخر، إنه الكيل بمكيالين!

وقد تأتي المقابلة السياقية كاشفة عن مسلك جاهلي رجعي أتاه الآخر في مواجهة ما، وربما استثمر تقنيتها الشاعر لإبداء رأيه الساخط من ممارسات الآخر، فالفارق كبير كما يرى جويدة:

بين سلطان يُتَوِّجُهُ الجلالُ

وبين سفَّاحٍ تُطَارِدُهُ الفضائحْ

ومن الجليّ أن صورة الآخر ليست هي السلطان الذى يتوجه الجلال، والمقابلة هنا تبدو إخبارية، وكأنها تصف الآخر كونه (سفاحًا) تطارده الفضائح، وتعد تلك إحدى صور تحولات المقابلة ودلالتها بالمدونة.

وقد أسعفت ممارساتُ الآخر الخاطئة والخاطية الشاعرَ على استثمار تقنية التقابل فتكاثرت نماذجها في إطار واحد، بحيث بدت التقنية المهيمنة، على نحو ما نجد عند "وحيد الدهشان" إذ يقول لبوش:

هذى حضارتُكم تؤدى للفناء مَرَاسِمَهْ

أحجارها مرفوعةٌ ونفوسها مُتهدِّمةْ

ما قيمة الأضواء ترقص والضمائر معتمة

والله يمهل ثم يأخذ من بغى بالقاصمة

والمقابلة بنوعيها تلف المقطع بكامله، وترسم للآخر صورة متناقضة، صورة ظاهرها وردى وجوهرها ظلامي دمويٌّ.

وترتبط نماذج التقابل بشعر المدونة بدلالات خاصة، تطبع السياق الضام، من ذلك دلالة المقابلة على التحول، وهو أكثر الدلالات دورانًا بالمدونة، ومنها قول الدكتور تيمور:

أمركا رأيتُها في ساعة المضاء/ شعبًا من شعوب النار/

ينطفي دقيقةً / لكى يعود يشتعلْ [3]

ومنها قول الشرقاوى:

"فقالت: بُنى همُ الإنجليز يثيرون أيامنا الآمنة

وقد أخذوا كلَّ غلاتِنا وقد نضب الماء في الساقية

ولم يبقَ شيءٌ على حاله سوى حسرة مُرَّةٍ باقية

والبيت الأخير مفتاحيٌّ في قراءة المقابلة الظاهرة بالبيت الأول (يثيرون– الآمنة) والمستترة في (نضب الماء).

ومثله قول الدكتور قميحة:

تلعنكم صابرا وشاتيلا ومذابح بيروت وقانا..

وكهولٌ وشيوخٌ سُحقوا وعمائرُ صارت قيعانا

فالعجز الأخير يكشف عن مقابلة تحول تدميرية بفعل الآخر.

ومن دلالات المقابلة بالمدونة إبراز تناقض سلوك الآخر، ومجتمعه، يبرز هذا التناقض السلوكي الدكتور تيمور فيقول:

خاصمت هذه المدينة التى تعتقل الإنسان..

وتمنح الحرية التمثال

فالمقابلة هنا بين (تعتقل الإنسان، وتمنح الحرية التمثال) دالة، خاصة في ضوء أن منح الحرية للتمثال شكليٌّ، ليس إلَّا من قبيل التسمية الإضافية، أما اعتقال أمريكا للإنسان فيشهد به الواقعُ العالمي، ولا تستطيع الممارسات الفعلية للآخر تكذيبه أو التشكيك فيه.

ويبرز "علي الغاياتي" هذا التناقض حين يخاطب روزفلت قائلًا متعجبًا وساخطًا:

فهل أعداك طبعُ الوحش حتى عبستَ وأنت في دار ابتسام

فالعبوس كحالة تلبست الآخر مناقضٌ للمكان الخاص بالذات!

ومن أجمل نماذجها قول تيمور:

أمركا/ حلمٌ وكابوس/ وعيدٌ أو وعيد/
جنة محفوفة أسوارها/ بنارْ/ وقلعة تحاصر الرياح
والرياح أرواح من الجن الذى/ يهيجه الحصارْ
أمركا/ أغنيةٌ/ وصرخة/ أمنية/ وهاجس
قهقهةٌ عالية/ ثم صفير متقطع/ كسيارات شرطة وإسعاف
تخِبُّ إثر قاتل فرَّ/ ومقتول يحاول الفرار (4)

ومثله قوله:

أمركا/ عجينةٌ من المهاجرين والمهَجَّرين/ من الجناة والضحايا
والغزاة والسبايا/ قد تداخلت سداتُهم بلحمة العجين
من خلطة الشمال والجنوب/ والسواحل الشرقية الغربية التى تضم قلبها
كرحمٍ يحيط بالجنين (5)

فالمقابلة تجسد تناقضات مجتمع الآخر، من منشئه، وحتى فلسفة إدارته، والأخلاق المهيمنة على أمته.

أما دلالة المقابلة على الشمول، فتعد ثاني أبرز دلالات المقابلة دورانًا بالمدونة، وهى في حين تكشف عن شمولية الانهيار الأخلاقي، كما في وصف "تيمور"- لأمريكا في قوله:

أمركا رأيتها في الليل حانة.. ليس يعرف الحياءُ سِكَّةً لخدها الأيمن
بينا خدُّها الأيسرُ يجهلُ الطريقَ للخجلْ (6)

فالحياء والخجل مرفوعان من الخدمة.. وغير متاحين بأرض الآخر بحسبان المقابلة والدال "بينا" مضلِّلٌ، إذ يلمِّحُ إلى خلاف بين طرفيه، وليس إلا تقريرًا وتوكيدًا لما سبق بما يلحق، أما تقابلات الدوال المقررة بين (يعرف، يجهل)

الأيمن، الأيسر فتكاد تؤول إلى ترادفات، فاضحة لسيطرة تسلط النفى (ليس) على كلا قيمتى الحياء والخجل.

وهي في حين آخر تجسد شمولية القدرة العلمية للآخر: تلك التي تجسدها مقابلة تيمور في قوله:

أمركا../ معاملٌ/ يجربون الموت في إنبيقها الأسود

والحياة في إنبيقها الأبيض/ والحياة بعد الموت/ في إنبيقها الذى انفلق "(7)

المفارقة

المفارقة جزء من طبيعة الحياة كلها [8] ولأن الحياة ملأى بالتناقضات، ولمَّا كانت أفعال الآخر وأقواله يصعب تبريرها في أحايين كثيرة، إذ تبدو متناقضة وغير مبررة، صارت المفارقة تقنية إبداعية فنية جمالية متسقة بالمدونة مع الموضوع.

وتتصل المفارقة بالتضاد، إذ تتأسس شعريتها عليه، وقد تجلت تقنية المفارقة بالمدونة عبر نوعين [9] هما: المفارقة الساخرة، ومفارقة الإنكار. ومن نماذج الساخرة قول الشرقاوى يخاطب ترومان:

وإنى لأعجب لمْ صوروك حديد الفؤاد بليد الشعور
وأعلم أنك تهدى الزهور
فتنشد ألوانها في الدماء
وتمشى من الأرض في حيث شئت لتقطف كل زهور الربيع
فتسحق أوراقها اليافعات وتنثرها فوق أرض الشقاء
وتجرى الدماء وتبقى الزهور!
وأعلم أنك تهوى النجوم وتعجب كيف تحلى السماء
وتطلب في الأرض سحر النجوم فتصنع لألاءها بالدموع
وأعلم أنك تهوى العطور
فتنشر في الأرض عطر العفونة!
وأعلم أنك تهوى الحرير/ فتطعم في الوحل دود الخيانة" [10]

والتهكم الناتج عن المفارقة يبدو واضحًا من مفتتح المقطع في قوله "وإنى

لأعجب وفى السؤال التعجبي.. نلمح شبهة تقرير، فالعجب حقيقة إذا كان في ظاهره مرتهن بالسؤال فإنه على الحقيقة.. وكما ستؤكد المفارقة فيما يلى مع كل مثنى من الأبيات.. يقرر أن الآخر حديد الفؤاد، بليد الشعور.

فالمتقابلات بين: الزهور، الدماء

ثم بين العطور، والعفونة

وأخيرًا بين الحرير، ودود الخيانة [11]

تشكل مفارقة ممتدة، أثبتت في كل مرة عبر ثنائية بيتية أحيانًا أو ثلاثية حينًا، اختص طرفُها الأول دائمًا بما يشبه تقرير الحقيقة، مبدوءًا بالفعل (وأعلم..) كثيرًا أو تمشي في مرة يتيمة. ويختص الطرف التالي بالكشف عن حقيقة الآخر المناقضة تمامًا لما يُفْهَمُ أولًا، فتبدو صورة الآخر عبثية تناقضية، تتجمل وتكذب، ظاهرها فيه الرحمة وجوهرها لا ينطوي إلا على عذاب، إذ تمثل حضارة الآخر قشور الإنسانية ولباب الوحشية والطغيان، يقول جابر عصفور عن الأبيات:

"تستهل القصيدة أبياتها بهذه السخرية التى تنبني على المفارقة الناتجة عن الجمع بين سبب ونتيجة مناقضة له كل المناقضة، مؤكدة بذلك علاقة غير متوقعة تفضي إلى زعزعة صورة المتحدث عنه في الأذهان" [12]

والحق أن المفارقة هنا لا تجمع بين سبب ونتيجة مناقضة، إذ ليس علم الشرقاوى يقينيًا مما ذكره من حب ترومان للزهور والنجوم.. وإذاك تبدو المفارقة على الأقل في شقها الرئيسي من صنع الآخر، وليست إبداعًا أصيلًا للذات المبدعة، فالمفهوم- كما أرى أن الشرقاوي استثمر تقنية المفارقة هنا من بنات فكره، فاعتمد في كل مرة سعى إلى ترسيم عدوانية الآخر من خلال الحديث عن سلوك شخصي محمود لكنه مخترع، وهذا السلوك لا يعنى سوى الآخر، لا يتعدى نبله صاحبه إلى سواه.

وتأتي الحقيقة المرة التى أرادها الشاعر على الحقيقة تابعة في كل مرة للفاء

التى توهم أنها سببية، وليست كذلك، إذ لا يتصور حب الآخر للزهور سببًا في نشدانه ألوانها في الدماء، والفاء هنا تعقيبية عاطفة، وليست سببية أو تبريرية، تفصل بين طرفى تعبير، أوله ليس إلا مُتكأ لثانيه ومعبرًا له، بحيث بدا الأسلوب ذمًّا يشبه المدح في كل مرة.

أما مفارقة الإنكار فهى إحدى المفارقات اللفظية التى تمثل "منحى يفيض بالسخرية.. ويستخدم لغة الإنشاء" [13] ومن نماذجها قول الشرقاوي لترومان:

أترمى حماماتنا بالنسور؟!

معاذ الأبوة يا سيدى. فأنت أبٌ. وكلانا حنونْ

ألستَ تصون حياةَ ابنتكْ؟

فهل تصنع الموت للأخريات؟

والمفارقة هنا تكشف عن أنانية الآخر وعدوانيته، وقسوته، على نحو يتأسس عبر مرارة السؤال! وعبقرية الخطاب الرومانسي الحالمة!

النـفـــي

إذا كانت جملة التعامل اللغوي منشؤها الحركة النفسية من ناحية والمدرك العقلي من ناحية أخرى، وهما بدورهما خاضعان لعملية الوعي والقصد كما يرى الدكتور محمد عبد المطلب [1]، فإن طبيعة رسالة المدونة وكونها بين طرفين متخالفين، أجاب أحدهما (الأنا) على مبادلة (الآخر) سوءًا بسوء، وخصامًا بخصام، قد اتسقت مع بنية النفي بتحولاتها وطاقاتها الاختيارية وأدواتها المتنوعة.

وقد استخدم شعراء المدونة النفي تقنية فنية، ومعادلًا موضوعيًا في آن واحد، فأشهروا "لا" في وجه الآخر، في مقابل من أدمنوا قول (نعم) من المُطَبِّعِين والمطبوعين على الطاعة وإيثار السلامة، والظفر بغنيمة الإياب العاجلة.

وقد نوع شعراء المدونة في استخدام أدوات النفى، فجاءت "لا" بالمرتبة الأولى، تليها (لم- لن) وأخيرًا (ما- ليس).

لقد أشهر شعراء المدونة النفي بأدواته وبخاصة "لا" في وجه الآخر، امتهانًا له، واعتراضًا عليه وعلى سلوكاته، وتأكيدًا للهوية، وإبرازًا للتسامح، وربما احترازًا أن يفهمه الآخر خطأ، وأن يتسرب إليه خطأٌ ما. وقد بدا النفي أحيانًا سبيل (الأنا) إلى تحدي (الآخر)، إذ تؤول "لا" (الأنا) كونها تحديًا وتمردًا وانفلاتًا من (الآخر)، ذلك في قول الشرقاوي [2]:

ولست أقدم "طى الخطاب" دماء ابنتى

ولا زوجتى!

ومن نماذج استثمار آلية النفي في المدونة قول "الدهشان" يخاطب "بوش" [3]:

يا بوش لا تفرح فإنك لستَ غير مسيلمة

والنص يكشف عن تحولات بنية النفي التي آلت إلى منطقة الإيجاب أحيانًا بفعل تعطيل النفي بالنفي، بوش هو الكذاب مسيلمة، واستخدام تقنية النفى هنا بأداتين مختلفين تتسلط أولاهما على الأخرى إبطالًا وعدمًا، بما أن نفي النفي إثبات، جعل الخلق الأظهر والسيما الألصق ببوش هى سمة الكذب والخداع، تلك التى يحتفظ تراثنا الإسلامي لها بتيمة ولا أبشع، هى تيمة "مسيلمة الكذاب". وفى بنية النفي المزدوجة هنا تتأكد الحصرية، فليس بوش غير مسيلمة.

وقد بدا الشاعر مع النفي مهاجمًا للآخر، يقول "الغاياتي" ممتهنًا هذا الآخر (4):

لعمرك لست بالرجل الهمام ... إذا عد الهمام من الكرام

كرام الناس أصدقهم حديثًا ... وأبعد عن أكاذيب اللئام

فمالك لم تقم في النيل إلا ... لتُسمعنا أباطيل الكلام

أراك ترى البلاد بغير عين ... رأيت بها بلادك منذ عام

فالآخر بالمطلع ليس بالرجل الهمام، ثم هو بالتالي ليس إلا كذوبا أو من أباطيل الكلام، وأخيرًا هو- وعبر آلية النفي- مجانب للصواب ومُجاف للحقيقة، إذ يحترف تغيير الموقف.

وإذا كان النفي يتصل بالتشريد واقعًا جنائيًا وآلية عقاب، فإنه يرتبط فنيًا في المدونة بالتجريد، أعني تجريد الآخر من كل مظاهر العظمة والجاه والسلطان والقوة، تلك التي مارس طغيانها على (الأنا) المبدعة، وإذا كان الشعراء على الحقيقة لم يستطيعوا تجريد الآخر من مكامن قوته، فقد نجحوا (إبداعيًا) في تجريده بحيث بدا في رحيله/ غيابه غير مأسوف عليه، يخاطب "جويدة" (بوش) فيقول (5):

ارحلْ وعارك في يديك

لا شيء يبكى في رحيلك..

رغم أن الناس تبكى عادة
عند الرحيل
لا شيء يبدو في وداعك
لا غناء.. ولا دموع.. ولا صهيل
مالى أرى الأشجار صامتة
وأضواء الشوارع أغلقت أحداقها
واستسلمت لليل.. والصمت
الطويل

فالمقطع من مفتتحه وحتى منتهاه يكرس لشيء واحد هو انعدام القيمة للآخر الراحل، فاللامبالاة هى ديدن الوجود حيال رحيله، إذ لا شأن له ولا وزن. ومع مجافاة ذلك للحقيقة إذ للآخر في أضوائها شأنه التدميري، ووزنه الاستلابي الإمبريالي فإن المعنى المتحقق من لا شيء يبكي في رحيلك، فيقرر الموقف المطلق أنه اللامبالاة لرحيل الآخر وعدم الاحتفاء لهذا الرحيل، فالنفي المتسلط على الفكرة الموغلة في التفكير (شيء) يكرس للشمول والإطلاق، والمفارقة الملموحة من البيت التالى (رغم أن الناس تبكي عادة عند الرحيل) تزيد من بيان سخرية (الأنا) بالآخر، إذ الوجود خالف عادته الإنسانية معه، ربما لضعف مظاهر الإنسانية فيه.

تتكرر آلية النفي مجددًا بالبيئة ذاتها، لا شيء يبدو في وداعك، لتؤكد عدم الاكتراث لرحيل الآخر، تليها ثلاثية نفى، يبدو طرفاها الأولان متناقضين (لا غناء- لا دموع) يمثلان حالتي السعادة والألم. أما بنية النفي الثالثة (لاصهيل) فتقرر أحد معنيين، فإما أن تقصد إلا نفى القوة عن الآخر، وإما أن تشرك الحيوان (مرموزًا إليه بالخيول) في إهمالها لمشهد وداع الآخر، هذه الدلالات يلخصها الاستفهام التعجبي ظاهرًا، التقريري جوهرًا، والذى ينحو إلى ترسيم مشهد الصمت الطويل حيال رحيل الآخر،

وكأن رحيله قطع حالة صخب وربما عويل طال الوجودَ حال وجوده.

ومن نفي التجريد كذلك قول جويدة أيضًا [6]:

ارحل وعارك في يديك
هذى سفينتك الكئيبةُ
فى سواد الليل ترحل
لا أمان.. ولا شراع
تمضى وحيدًا في خريف العمر..
لا عرش لديك.. ولا متاع
لا أهلَ.. لا أحبابَ.. لا أصحابْ
لا سندًا ولا أتباع
كلُّ العصابة فارقتك إلى الجحيم
وأنت تنتظر النهاية

وتقنية النفي تشبه في عملِها هنا عملَها هناك، والنفي بالنموذج يؤكد اتكاء المبدع عليه بوصفه تقنية إبداعية طيعة بمقدورها حمل الدلالة وتأمين الرسالة في مسارها المقصود إلى المبدع.

فبالنصين كلمة مفتاحية تكشف عن غاية النفي الإبداعية هى في الأول (الصمت الطويل)، وهنا هى (تمضي وحيدًا في خريف العمر) وبالنصين تتسلط بنية النفي على الاسم من دون الفعل أو الحرف، والاسم هنا نكرة، وتسلط النفي عليه يفيد الشمول.

وتؤدى آلية النفي أحيانًا دورًا احترازيًا، يدفع وهماً يخشى المبدع تسرُّبَهُ للآخر، وهو أمر ربما لا يطيقه المبدع، فالشرقاوي يعتمد تقنية النفي سبيله إلى ألا يغضب

الآخر لما قد يبدو لديه تقصيرًا من التابعين، فيقول [7]:

نشدتك بالرعب لا تغضبن لأنىَ لم أُلق في السجن بعد
بمجدك ما قصر التابعون
فهم مخلصون
وهم لا ينون ولا يهدأون
ولكنها.. أزمة في المساكن

ومن الجلى أن النفي بأدواته (لا- لم- ما) يُقَرِّرُ إلى دوره الاحترازي دورًا آخر، يكشف فيه بذكاء عن همة التابعين البالغة في البطش بخصوم الآخر، وبقوله (بالرعب) الواقع مقسمًا به ما فيه من سخرية لاذعة ومُرة في آن.

ومثله قوله أيضًا نافيًا عن ذاته في خطابه للآخر أن يكون سياسيًا أو زعيم حركة أو انقلابيًا أو ما شابه. إذ ينحصر توصيفه الذى من خلاله خاطبه أبًا، يقول [8]:

ولكننى رغم طول الحديث ووعثائه لم أقلْ مَنْ أكونْ
ولستُ بشيءٍ جليلِ الخطرْ!
فدعنى أقل لكَ إنى أبٌ.. أبٌ ليس غيْرْ

فى البيت الثاني نفي يدفع وهمًا ربما لطول الخطاب وعمقه تسرب إلى الآخر أن المبدع خطيرٌ وزعيم. أما النفي بالأخير (أب ليس غير) فيقرر الحقيقة المتوافقة تمامًا مع عنوان الرسالة/ النص/ الديوان)

وقد جاء النفي في بعض مواضع المدونة أشبه بقالب تصويري يسهم في ترسيم المشهد، على نحو ما جاء في قول جويدة على لسان طفلة البوسنة [5]:

وحولنا تبكى الظلال
لم يبق غير بكاء ثكلى أو عجوز

أو صغير أطبق الفم الجريح

على الرمال

لم يبق من أشلاء بوسنة

غيرُ خوف أو سؤال

لِمَ لا نعيش بأرضنا

لم لا تظل منابر الإسلام تاجًا بيننا

فبالبوسنة ومن خلال آلية النفي لم يبق غير بكاء ثكلى أو عجوز "يلاحظ هنا دور العطف في تحديد مشاهد الحزن والحرمان والعدوان "وبأدوات النفي المتنوعة" لم- غير- لا) تتكشف حقيقة المأساة، في النفي في إطار الخبر يصف مشاهد الدمار والحرمان الحالَّة بالبوسنة. أما النفي في إطار الإنشاء فيكشف عن آمال طفلة البوسنة في حياة آمنة وعن دهشتها لعدوان الآخر.

الأساليب الإنشائية

يُنظر إلى الخبر باعتباره الجانب الأصيل في اللغة، وينظر إلى الإنشاء بما هو يمثِّلُ الجانب المتحرك في اللغة، فالأساليب الإنشائية طلبية كالأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء، أم غير طلبية كالتعجب والمدح والذم والقسم أبرز مظاهر اللغة التى تعبر عن حيويتها" (1)

و"نرى هذه الأساليب معبرة عن هذه الحيوية بأربعة عوامل رئيسية..

أولها: العامل الصوتي، فمن مقومات التراكيب الإنشائية، وخاصة منها الطلبية، النغمة الصوتية، فهذه لا تنخفض في آخرها، لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أو استجابة بالفعل أو تعليق أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحًا غير منغلق.

ثانيها: العامل النحوي أو الصرفي، فالتراكيب الإنشائية ترتكز على أدوات خاصة.. أو صيغ معينة.. وتساهم فيها هذه العناصر بأكبر قسطٍ في تحديد مدلولها.

ثالثها: العامل المعنوي البلاغي، فمن مقومات هذه الأساليب في ظاهرها الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية، فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي.

رابعها: العامل النفسي المنطقي، فهذه الأساليب تنبئ بقيام حوار، وقد تفضي إليه وقد لا تفضي، وبحسب ذلك تتلون معانيها ودلالتها.

بهذه العوامل تُنشط الأساليب الإنشائية مراحل النص إذا داخلته وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباثِّ إلى مساهمة المتقبِّل الذي يتحول فيها من متقبل مجرد إلى طرفٍ مشارك" (2)

وتتوافق دوافع الحيوية الخاصة بالإنشاء بطبيعة شعر المدونة، وخاصة فيما

يتصل بالعاملين (المعنوي والنفسي)، إذ يعكس شعر المدونة- واقعًا لا تنظيرًا- أزمة الشعر وحيرة العقل، كما أنه يؤسِّس- ربما على المدى البعيد- لحوار لا يحتكم لعبارة القوة والسلاح، وإنما لقيم الحق والجمال.

وإذا كان الشعر في عمومه يمثل إطارًا إبداعيًا مناسبًا لاحتضان الأساليب الإنشائية لتأبِّيه على التقرير المجرد، فإن الوفرة البادية التى تسم تردد الإنشاء بالمدونة تقرر ابتداءً كون الإنشاء تقنية إبداعية أصلية بالمدونة استُثْمِرَتْ طاقاتُها الجمالية والتواصلية لتعزيز الرسالة.

ومن نماذج الإنشاء بالمدونة قول عبد الرحمن الشرقاوى- يحكى عما دار بشأن "روسيا البلشفية" بينه وبين أستاذ الجغرافيا في خمسينيات القرن الفائت [3]:

وألمح في "أطلسي" دولةً ومن فوقها حمرةٌ تشتعل
ولم يكُ أستاذُنا قد أشار إليها، وقد فرغ المنهجُ
فخُيل لى أنه قد نسيْ
وقلتُ له: " قل لنا ما المناخ، وكيف التضاريس في رُوسِيَا؟"
فقال وقد جحظت عينه من الرعب: "ما تلك يا أهوجُ؟"
وخُيِّلَ لى أننى قد غلطتُ. فقلت "أليس اسمها روسيا؟"
فزمجر وهْوَ يقول: "اخرسِ"!
فلم أنبسِ..
.. ولكنه بعد حينٍ أتاني، وقد أوشكت عينه تخرجُ
وقال وفى صوته رهبةٌ " أجنبىَ- كيف عرفتَ اسمها؟"
فقلت له: "هى في أطلسي"
وثم أشرتُ إلى رسمها

فقال: "لقد فرغ المنهجُ
ففيمَ تساؤلك المحرجُ؟
لئن شئت فاشطب على رسمها
فإنى لأجهلُ أىَّ الرياحِ تهُبُّ عليها"
"– على رُوسِيَا؟"
"– أجل!– لا تُعدْ بعدُ ذكرَ اسمها"
فقلت: "وهل روسيا هذه؟ "
فقال: "تشش.... إنها البُلْشُفِيك!
"– وأى الرياح هى البلشفيك؟
وهل هى عكسيةٌ أم هى– ؟"
فقال: "اجلسِ!"
وضجَّ الصغارُ: وما روسيا "وما روسيا؟"
فدمدم يلعن آباءَنا وأجدادنا والجدود الكبارْ
إلى أن تناهى إلى آدمٍ فأدركه طائفٌ من وقارْ
وعاد يقول "اسمعوا يا كلابْ. فهم بلشفيك! همُ البلشفيك"
وثمَّ تلفَّت من حوله.. وفى جسمه خَبَلٌ من حذرْ!
فقلت له: "من هم البلشفيك؟
وهل هم قبائل مثل الشلوك؟..
فقال: "انتظر!
فأنتَ غلامٌ غريرُ العُمُرْ
وبعد قليل ستبلو الحياة، وتعرف من أين يأتي الخطر؟

والإنشاء بالنص تتآزر أنواعه لتقرير حالة الحرج والفزع والهلع والرعب التى انتابت المعلم لمجرد حديث المتعلم عن روسيا في تلك الفترة من تاريخ الوطن.

أما الاستفهام (السؤال) فمفاتح العلم مرهونة به، والأمر يستصحبه إما رغبًا من المتعلم وإما رهبًا من المعلم.. يبدأ المتكلم الحوار راغبًا في التعرف على روسيا فيخاطب معلمه:

قل لنا ما المناخ، وكيف التضاريس في روسيا؟

والاستفهام مع الأمر يتواردان معًا على لسان أحد طرفي الحوار، بحيث هذا من المتعلم (قل لنا ما المناخ، وكيف التضاريس؟) ومن المُعَلِّم (أجبنى كيف عرفت اسمها؟)، وربما يتقاسمهما طرفا الحوار فيستفهم أحدهما، ليجيبه الآخر آمرًا (المعلم غالبًا)، على نحو ما نرى فى: (وأى الرياح هى البلشفيك

... اجلس

ونداءاته للمتعلم هى: يا أهوج!، وللمتعلمين جميعًا: يا كلاب!

أما أفعال الأمر المتجهة من المعلم للمتعلم فتبدأ عنيفة من هول مفاجأة الأول، ثم تهدأ نبرتها الحادة إذ سكت عنه الغضب، فتئول إلى عظة هادئة ممن خبر الحياة ودروبها للغلام الغرير العمر" هكذا مآل الأمر بالمقطع:

اخرسِ

أجبنى

فاشطبْ على

اجلسِ

انتظرْ

ومفتتح المقطع كأنه منطقة التهاب عاطفى أهوج مزمجر، تعلو فيه نبرة الخطاب، إذ هو موطن التحول الأوليِّ عن الخبر السابق إلى الإنشاء الآتي.. أما

في الختام فالإنشاء ذاته يبدو أقرب إلى الهدوء والتعقل.. وذلك لمتاخمة منطقة الخبر الأخيرة (فقلت له: من هم البلشفيك؟) إضافة إلى الأمر الرقيق: انتظر، هكذا الاستفهام هادئ، والأمر ليس عصبيًا!

ويتكاثف الإنشاء في المدونة بالأطراف بدءًا وانتهاءً، ومن المعلوم أن الشرقاوى قد صاغ نصه على هيئة خطاب لترومان، وكثير جدًا من النصوص التى أبدعت على شكل رسالة، واقتضى هذا أن تتأسس بنيته في مواضع على بعض تقنيات الرسالة/ الخطاب، مثل استخدام الدال (وبعد)، وهو ما يشير إلى انتقال من مقدمة أو تمهيد إلى صلب الرسالة أو غرضها الرئيسي.. أما (وبعد) فيسبقها بالنص إنشاء، ويتبعها إنشاء بما تقرر تمركز الإنشاء بالأطراف كمواضع قارة تعلق بالذهن على نحو ما يقول الشرقاوى (4):

فإن لم أَقُمْ بحقوق الوفاء لحامى حضارتنا الراهنة
فَهَبْ لى خطيئتىَ الشائنةْ
وبعدُ..
أتقرأُ هذا الكلامَ
إذا ما تداعيت فوق الطعام
تجرَّعُ بترولَ أرض "النبى" تُسيغ به بعض ما تزدرد
وبعض الطعام عَصِيٌّ نَكِدْ

ومثله قول الدهشان (5):

يا بوشُ لا تفرحْ فإنك لست غير مسيلمة
لص النبوة رام فخرًا بالخصال المجرمة
هل غرَّ جهلك أن تصدَّرتِ الرؤى المستسلمة
تلك التى تأتى لبيتك في خضوع محرمة

وبلا أبى بكر غدت كل البلاد المسلمة
والعدل غاب وسادت الدنيا رؤوسٌ آثمة
يا بوش لا تفرح فأحلام الزعامة واهمة

ويخاطب فاروق جويدة "على لسان طفلة البوسنة" بوش العظيم! فيقول [6]:

يا سيدى بوش العظيم
بالله يا مولاى كيف صمتَّ
عن هذى المذابح؟
وبأى حقٍّ
سوف تطلب من صغير
ذاق طعم الموت يومًا أن يسامحْ؟
وبأى حق/ سوف تطلب من صغير
بعد أن قطعوا يديه بأن يصافحْ؟/ الحقد يا مولاى قد سكن الجوانح
مولاى قلْ لى/ أى أرض ترغبون
وأى لون تعشقون / وأى دين ترفضون/ قل لي بربك/ أى ثأر تطلبون
إن كان يا مولاى ثأرًا/ من صلاح الدين في حطين لا تغضبْ
فأنتم في رحاب القدس جهرًا ترتعونْ.

فالإنشاء تقنية النص الغالبة، إذ يتردد النداء 5 مرات مع تغير المنادى لفظًا (يا سيدى- يا مولاي) وبنيةً إذ يحذف حرف النداء مرة ويثبته في أربع، أما الاستفهام فيتردد بأدواته (كيف- أيّ) ست مرات، إذ تتردد الأولى مرة يتيمة والثانية خمس مرات، ولا يتردد الأمر إلا مرتين، والنهى إلا مرة واحدة.

أما النداء فيخاطب في الآخر قدرته وسلطته وسيطرته، يخاطب واقعًا تختلف

معه لكنك لا تستطيع إنكاره.. لذا فالمنادَى يتسم بالسيادة والولاية.. وهو نداء منطقي حينما يصدر عن فتاة من أُمَّةٍ مستضعفةٍ في دولة صغيرة تكالبت عليها قوى البغي كافة، أما الاستفهام فيكرس للتعجب والحيرة.

وتكاد النهايات الإيقاعية الحائية المتوافقة تجعل من الاستفهامات الثلاثة الواردة وحدة متناغمة تقرر المخاصمة، وتؤسس للدهشة والعجب، أما رباعية (أى) الأخيرة فتعلي من شأن تجانس اللواحق مع النهايات الإيقاعية، ففى كل مرة يلحق بالأداة نكرةٌ ثلاثية ساكنة الوسط منونةٌ، يليها دالٌّ فعليٌّ مضارعٌ من الأفعال الخمسة مرفوعٌ، وتنتهي التفعيلة الأولى بالبيت عند ساكن النكرة بالوسط، وتنتهي التفعيلة الثانية، عند واو الجماعة للمخاطبين، وتبقى النون نهاية واحدة أشبه بالرويّ.

النــداء

النداء بطابعه من أساليب الاستهلال، وهو بالمدونة في غالبه استهلالي كذلك؛ إذ يرد بمطلع النص وفاتح المقطع غالبًا، ويجيء أحيانًا بنهاية المقطع وقليلًا بالحشو، وقد جاء النداء بمطلع نص الشرقاوي إذ يخاطب ترومان بقوله [7]:

يا سيدى

إليك السلامُ، وإن كنتَ تكرهُ هذا السلام"

وتُغْرِى صنائعُك المخلصين لكى يبطشوا بدعاة السلام

وجاء النداء بمطلع النص عند الدهشان أكثر تحديدًا إذ يناديه [8]

يا بوشُ لا تفرح فإنك لست غير مسيلمة

وقد جمع بين النداءين "جويدة" حين قال في مفتتح نصه [9]:

يا سيدى بوش العظيم

فى أرضنا حلمٌ وفى أوطاننا

شعبٌ يُغَنِّى الحُبَّ

ينعمُ بالخيالْ

وقد بدأ جويدة جميع مفاتح مقاطع النص التسعة، "يضاف إليها اثنتان بحشو المقطعين 9،8"، بنداءٍ واحدٍ هو: "يا سيدى بوش العظيم" ينطلق منه في كل مرة إلى جديد، فتكرير النداء يتجاوز تقرير دلالته "سيادة وعظمة الآخر بوش" إلى التأسيس لمعنىً جديدٍ، هو في كل مرة مشهد جزئي تتكامل بضميمته إلى غيره أركانُ المشهد الكلي، ومن جميل نماذج هذا النمط قول جويدة [10]:

يا سيدى بوش العظيم

يا بابنَا العالى

ويا حضنَ اليتامى الضائعين

يا تاجَ هذا الكون

يا قُوتَ الحيارى الجائعين

أنا طفلةٌ

من أمة تُدعى بلاد المسلمين

وتعدد دوال المنادى هنا ليس لاختلاف المنادَى ذاته، وإنما لتعدُّدِ صفاته، وسطوةِ قدراتِه، وهيمنته الكونية، والنداءات"1،2،4" فيها خطاب لجانب القوة في بوش، وفيها خطاب للجانب الإنساني، أما النداء الأخير فلا أراه إلا ساخرًا، والحقيقة أن الآخر المخاطَبَ هو ناهب قوت الجائعين.

واستخدام العاطف "الواو" مع المنادى الثالث خفَّفَ من رتابة تتابع النداء وانسجم مع مناظره ودافع النداء: (أنا طفلة)

واستفهام "أى" بالرباعية يبرز حيرة وسخط الطفلة المسلمة/ الذات الشاعرة– من ممارسات الآخر الأمريكي العدوانية الإقصائية الانتقائية، وربما الانتقامية الثأرية.

وقد يأتي الإنشاء متتابعًا بحشو النص أو بحشو المقطع، ويكون ذلك مع تنامي توتر علاقة الذات بالآخر، وتنامى سخط الذات وغضبها، ومنه قول الدكتور قميحة (11):

يا بوش حنانك يا بوش فَعَلَامَ غرورُك منفوشْ؟

ويقول جويدة في (ارحل وعارك في يديك) (12)

كل الشواهد في غزة والجليل

الآن تحمل سُخْطها الدامى

وتلعنُ والديْك

ماذا تبقى من حشود الموت

فى بغداد.. قُلْ لى؟

ويقول الغاياتي مخاطبًا بوش [13]:

رويدًا يا فتى التاريخ إنا ... لنا خطرٌ على الأيام نامِ

جَمَعْنا الدينَ والدنيا وكُنَّا ... أساتذةَ الورى من عهد سَامِ

فمن أنتم إذا افتخرت شعوبٌ ... بمجدٍ في ذُرَا الأهرام سام

لنا ما كان من مجدٍ تليدٍ ... وما كنتم هنالك في الأنام

فإن شئتم سلو التاريخَ إنَّا ... أضأناه وأنتم في ظلامِ

......

وكان الإنجليز لكم رؤوسًا ... فهل رفعوا لكم هَامَ احترام؟

ألم يدعوا ذِمامكمُ مباحًا ... لروَّادِ الخصام والاحتكامِ

ويأتي النداء في نهاية المقطع مع تصاعد وتيرة الخطاب، فكأن النداء هنا يبحث للمقطع عن قرار لن يكون إلا بعد إفراغ تام لكامل الرسالة المقصودة هذا ما يلقانا في قول جويدة [14]:

هيهات يا مولاى أن يجدى

البكاء على الرفات/ فالعدل يا مولاى مات

والصبح يا مولاى مات/ والحق يا مولاى ماتْ

عصر قبيح/ تطلقون عليه عصر المعجزات

وأنا أسمى العصر يا شيطان/ عصر الموبقات

إن هذه النداءات ترد بالمقطع السادس الأطول بالنص، يحكي فظائع الآخر بالبوسنة في زمن التخنث والتشرذم والشتات [15]:

فى عالم قَطع الرقاب/ وأشعل النيران
فى صدر العذارى المؤمنات/ في عالم
جعل البطون خنادقًا للموت/ أطلق في بيوت الله
رجس المعصيات/ في عالم
فقأ العيون وغاص في دم الصغار/ وأسكت الصلوات
فى عالم أعطى الكلاب الحق/ في عرض البنات.

والنداءات هنا كأنها عتاب المغيظ المُحنق في "عصر قبيح" هو عصر الموبقات، يتحكم فيه الآخر، ويموت فيه العدل والحق والجمال، وربما "الأمل" وعليه فلا عجب أن يختتم المقطع بالنداء النوعي: "يا شيطان"

أما النداء بالحشو فنماذجه بالمدونة قليلة، وتأتي متوافقة مع حالات الهدوء وخطاب العقل.. فحينما يريد المبدع إقرار حقيقة أو إبراز فضيحة أتاها الآخر يناديه منفعلًا، ويخاطبه بكل ما من شأنه أن يوقفه أمام الحقيقة.. الفضيحة..، ومن ذلك نداء الشرقاوي لترومان [16]:

سألتُك يا سيدى.. يا إله/ ويا من بيمناه سر الحياة:
أتقرأ هذا الخطاب القصير إذا ما تناولت عند الصباح
شراب الدم الساخن المستباح.

الاستفهام

وقد تردد الاستفهام بالمدونة كاشفًا عن علاقة الأنا المبدعة بالآخر، وتغلب على دلالته التعجب والسخرية والحيرة حيال ممارسات الآخر غير المفهومة والمنحازة لخصم الذات، والمخالفة لكل القيم الإنسانية التى تشدقَ الآخر بترديدها، وربما محاكمة الذات بسببها، كونها فزاعة، ترهب كلَّ مقاومٍ يتأبي على دخول الحظيرة، ويغرد خارج السرب– أو لا يلتزم الخطة المرسومة.

لقد جاء الاستفهام في أغلب نماذجه أشبه بأسئلة الادعاء التى يمارسها القضاةُ لإقامة الدليل على خيانة المتهم وإجرامه وكشف الحقيقة، وقد اقتضت طبيعة الاستفهام أن يكثر بالحشو، فلم يرد في مطلع نص، وإن جاء بنهاية المقطع وبما يشبه فاتح المقطع، ومن ذلك قول الغاياتي [17]:

أراك قد جهلتَ فليت شعرى ... أباغي الحرب أنت أم السلام؟

تهبُّ فترسلُ البهتانَ فينا ... وترمينا بطائشة السهام

فهل أعداك طبع الوحش حتى ... عبست وأنت في دار ابتسام؟

والاستفهام في الأبيات يكشف عن وطنية الغاياتي وشجاعته المعهودتين، ويوقف الآخر أمام الحقيقة عارية من أى نفاق أو تجميل.. والاستفهام الأخير فاضح يكشف عن وحشية الآخر، وافتقاده للذكاء الاجتماعي.

ويتردد الاستفهام بنهاية المقطع والنص، وكأنه حينذاك يترك للآخر من الوقت ما يسعفه على إدراك الحقيقة ومراجعة الذات، ومن ذلك قول قميحة[18]:

أدمـــاءُ يـهـودٍ قـد صِيغت — مـن ذهـب صـافٍ ونـقـاء

ودمُ ابنِ فلسطينٍ ماءٌ — لا يستأهل أى رثاء؟

قل لى: من فينا الإرهابى — من فينا يا بوش المجرم؟

من فينا عاملُ تخريب — من فينا ذو عقل مظلم؟

ومثله قول جويدة كاشفًا عن حيرة بالغة وأسىً عميق [19]:

لـم يبق مـن أشـلاء بوسنة — غـيـرُ خـوف أو سـؤال

لـم لا نـعـيـش بـأرضـنـا — لم لا تظل منابر الإسلام تاجًا بيننا

جـئـنـا إلـى الـدنـيـا — رأينا الحب يسكن كل شيء؟ حولنا

مـا ذنـبـنـا؟ — مـا ذنـبـنـا؟

أما الحيرة والدهشة فيعمقانهما الاستفهامان الأولان المتبقيان، وهما يجسدان معًا فتاة البوسنة وقد ذهلت، فزاغت عيناها واهتزت رأسها مندهشة حائرة تتساءل!

أما الاستفهام الأخير المتكرر فيقرر أسى الفتاة، ومرارة إحساسها بالظلم، ومنه قوله أيضًا يؤيس الآخر من غفران أو هناء [20]:

فى كل عصر سوف تبدو قصة

مجهولة العنوان/ في كل عهد سوف تبدو صورة

للزيف- والتضليل- والبهتان/ في كل عصر سوف يبدو

وجهُك الموصومُ بالكذب الرخيص/ فكيف ترجو العفو والغفران

قل لى بربك/ كيف تنجو الآن من هذا الهوان؟

ما أسوأ الإنسان/ حين يبيع سر الله للشيطان!

والاستفهام هنا أقرب إلى الهُزئ بالآخر، وإلى أن يرقى في انسياب، فالوجه

موصوم "وليس موسومًا" بالكذب الرخيص-، ويسهم أسلوب التعجب الأخير في تجسيم عجب المبدع من الآخر إذ يرقى إلى رتبة الإشفاق.

وقد يأتي الاستفهام بالحشو منفردًا ومتتابعًا؛ يأتي منفردًا إذ يكشف عن حالة متعلقة من الدهشة تنتاب المبدع، لتقرر أمرًا يبدو عارضًا لواحديته، لكنه بالسياق فاعلٌ على نحو ما نجد في قول جويدة (21):

هذا كتابُك في يديك

فكيف تحلم أن ترى../ عند النهاية صفحة بيضاء

الأمر فات../ ولن تُعيدك للهداية توبةٌ عرجاء

ومنه قول الشرقاوي (22):

وإنى لأعجب لم صوروك حديد الفؤاد بليد الشعور

وأعلم أنك تهوى الزهور/ فتنشد ألوانها في الدماء

أما الاستفهام المتتابع في الحشو فيعبر عن حالة هياج، وانفعال وعاطفة تتلبس بالمبدع، فتمضي سؤالاته حيرى متعددة المناحي، متنوعة الأداة، تكشف عن غضب عارم، ومن ذلك قول الشرقاوي (23) أترمي حمامتنا بالنسور؟!

معاذ الأبوة يا سيدى- فأنت أب: وكلانا حنون

ألست تصون حياة ابنتك/ فهل تصنع الموت للأخريات؟

وإنى لأدعوك باسم الأبوة- باسم الحياة- وباسم الصغار

لتعقد حلفًا يصون السلامَ ويرعى المودات بين الكبار

فأنت أبٌ قد صنعت الحياة ولن تصنع الموت بعد الحياة

لماذا إذًا يا إلهى الرحيم يذيعون حولك هذا الجنون؟؟

ولكن لمن كل هذا العديد؟/ وتلك الحشود؟

ولكن لمن كل هذا الهزيم؟/ لمن كل هذي النافثات السموم؟

لمن هذه الناشرات الجحيم؟/ لمن تسرق اليوم أقواتنا لتصنع ما شئت من فاتكات؟

لمن تحشد اليوم في السابحات، وفى الغائصات، وفى الطائرات وفى الناشطات

لمن هذه الذاريات الحطام؟.. لمن؟.. لمن هذه النازعات؟

لمن كل هذا؟! لغزو السماء؟.. لتصنع معجزة؟!

بل لنا

لتحطيمنا

(...)

لتمزيق أجساد أطفالنا!؟

ولكن.. كفى (لن تنال ابنتى/ وأقسم أن لن تنال ابنتى!

أتطفئ نظرتها الباسمة/ أتقطع أطرافها الناعمة؟!

أتجرى دماء ابنتى في غدٍ كنافورة ثرَّةٍ تنسكب

أتنثر أشلاءها اليافعات على حيث تضحك بين اللعب؟

أتمزج لحم ابنتى بالتراب!!

كفى أيها هذا الإله الذى يلطِّخ بالوحل طهرَ السحاب!!

أتنهش هذا الكيان النضِر/ كفى أيها الهمجى الرهيب (كفى أيهذا الإله القذر)!

ولا يأتي الاستفهام بنهاية النص إلا مرة يتيمة عند الدكتور قميحة، وفيه يرد الدكتور على بوش تهمة الإرهاب والإجرام، فبعد حديثه عن ضحايا الآخر من المظلومين واليتامى والآباء المفجوعين وبقايا الأطفال الهائمين

والشيوخ الحيارى والثكالى الضائعين، يصب جام غضبه حمما كالإعصار على الآخر، فيخاطبه [24]

من فيهم- قل لى- العدوانى   من فيهم في الشرِّ ضليعْ؟
من فيهم- قل لى- الإرهابى   من فيهم يا بوش المجرم؟
من فيهم عاملُ تخريب   من فيهم ذو عقل مظلم؟
والله لأنتَ الإرهابى   والله ما غيرُك مجرم

الأمــر

يستدعي الأمرُ النهيَ، والعكس، وفي حين يجود الأمر حين يُراد إلى تحلية الآخر بالفضائل والمكرمات، يجود النهي حين يُقصد إلى تخلِّي الآخر عن رذائل أو موبقات، وفي حين لم يرغب غالب شعراء المدونة في فعلٍ يأتيه الآخر لصالحهم فقد رغب غالبُهم في أن يَكُفَّ الآخرُ فحسب عن إلحاق الأذى بهم، ولذا فقد كثُر النهيُ بالمدونة على الأمر، ولأن التحلية أحيانًا ما تستوجب التخلية، خاصة في إطار التقويم والتربية، فقد ترافق الأمرُ والنهيُ في مواضع عدة بالمدونة، ومن ذلك قول جويدة في وداع بوش؛ إذ دعاه كلا الأمر والنهي إلى الرحيل غير مأسوف عليه، وذلك في قوله:

كلُّ الذي أخفيتَهُ يبدو عليك/ فاخلعْ ثيابَكَ وارتحِلْ
اعتدْتَ أن تمضي أمام الناس دومًا / عاريًا
فارحل وعارك في يديك/ لا تنتظر طفلًا يتيمًا بابتسامتِهِ/ البريئةِ
أن يُقَبِّلَ وجنتيْكْ/ لا تنتظر عصفورةً بيضاء أن تغفو
في ثيابك/ ربما سكنت إليك/ لا تنتظرْ أمًّا تطاردها دموعُ/ الراحلين
لعلَّها تبكي عليك/ لا تنتظرْ صفحًا جميلًا/ فالدماءُ السودُ ما زالت تلوِّثُ/ راحتيك.

ومن نماذج الأمر القليلة بالمدونة ما ورد في قصيدة "في وداع بوش، ارحل وعارك في يديك" إذ يتكرر أمر العنوان بالتعبير ذاته كاملًا في مفاتح المقاطع، منطلقًا في كلِّ مرة للتأسيس لفكرة جديدة تنضاف إلى أخواتها لترسيم المشهد الكامل، وجويدة في نهاية النص يعلي من سلطته الآمرة للآخر بثلاثةٍ من أفعال

الأمر للكشف عن حالة ضيق المبدع بالآخر ؛إذ يقول:

فاخلع ثيابك وارتحل
وارحل وعارك في يديك
فالأرض كل الأرض ساخطة عليك

التنـاص

النص الأدبي في أيّ عصر والشعر في القلب منه، ليس منقطع الصلة بغيره من النصوص، وقد تكاثرت الأقوال الذاهبة إلى ضرورة تلاقح النصوص وتبادلها العطاء والأخذ، ومن تلك المقولات الصائبة ما يراه الدكتور رجاء عيد حين قال:

"كل نص هو إنتاجٌ منتَج، ومنها كل نص هو إعادة تشكيل لنص آخر وكل نص إنما هو محوَّل من نص آخر" (1)

وهذا التكافل بين النصوص فيما يتعلق بعملية إنتاج النص هو ما اتفق على تسميته حديثًا بمصطلح التناص، فالنص كما يرى الدكتور صلاح فضل:

"عملية استبدال من نصوص أخرى أى عملية تناص Intertextuality ففى فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى" (2) وليس بالضرورة أن تكون علاقته النص بغيره علاقة توافقية، فلربما كانت تخالفية نقضية، ف "إنتاج النص الشعري يتم خلال حركة مركبة من إثبات/ نفي نصوص أخرى" (3)

وقد ألجأ التراجع الحضاري للذات في العصر الحديث، في مقابل التفوق الحضاري الذى يسم الآخر ألجأ الذات إلى ماضيها الزاهر، الذى تفوقت فيه على الآخر، إضافة إلى هذا فقد وظف شعراء المرونة تقنيات ورموزًا وأحداثًا معاصرة وحديثة، إما لكونها فاضحة للآخر، وإما لأن الرموز المعاصرة تمثل منطقة مشتركة بين الأنا والآخر، وقد بدا واضحًا استثمار الشاعر المصرى الحديث للألفاظ الأجنبية (الإنجليزية غالبًا) في خطاب الآخر بوصفها ألفاظًا تحمل من رسالة المبدع قدرًا من تحدٍ أو سخرية أو عتاب.

الشاعر إذًا في المدونة استطاع أن يوظف من مفردات القديم والحديث ما

أسهم في جمالية الرسالة الإبداعية، وعزز من موقف المبدع تجاه الآخر (المتلقي الخاص) والمتلقي (العام).

وقد اتكأ الشاعر المصري على دوال الإنسان والمكان واللفظ الأجنبي في مواجهته للآخر.

أما الإنسان فقد استدعاه الشاعر من التراث المجيد المترسب في الوعي الذاتي والجمعي، إذ بالتراث شخصيات عديدة يستصحب ما ارتبطت به حال ذكرنا، إيجابًا أو سلبًا.

والاختيار الواعي للشخصية هو أول مراحل التوفيق في الاستدعاء الإبداعي لشخصيات التراث يليه التأويل الإبداعي الخاص متلائمًا مع طبيعة التجربة والسياق، وربما كان من أمارات التوفيق إضفاء لمسة المعاصرة على هذا التوظيف.. ذلك ما نجده في قول الدهشان:

يا بوش لا تفرح فإنك لست غير مسيلمة
لص النبوة رام فخرًا بالخصال المجرمة
هل غرَّ وجهك أن تصدرت الرؤى المستسلمة
تلك التى تأتى لبيتك في خنوع محرمة
وبلا أبي بكر غَدَتْ كلُّ البلاد المسلمة [4]

وبالنص توظيف بديع لشخصيتين تراثيتين هما: مسيلمة وأبو بكر، ولكلٍّ منهما في وعي الأمة العربية المسلمة رصيدٌ وجداني وإن كان مختلفًا.. أولهما دعيٌّ كذاب، وثانيها أول خليفة وثانى اثنين إذ هما في الغار، أولهما أنانى مدمر، وثانيها إنساني النزعة متسامح.

استصحب الشاعر هذه المفارقات بين الشخصيتين ربما ليكشف عن ثنائية معاصرة جمعته بالآخر.

وتبقى شخصية صلاح الدين بما تستدعيه إلى ذاكرة الأمة من أحداث وحروب تتصل بمقاومة المعتدين ودحر الطغاة الظالمين حاضرةً حية لدى طرفي الصراع، وإن اختلف المنظور.

وقد استجاب لهذا الحضور "فاروق جويدة" بذكاء واضح وإبداعية ليست غريبة عليه، حين حادث بوش واعيا ومذكرًا بماض تليد لم يكن الآخر طرفًا فيه.. يقول:

أيَّ ثأر تطلبون/ إن كان يا مولاى ثأرًا

مِن صلاحِ الدين في حطينَ لا تغضبْ/ فأنتم في رحاب القدس جهرًا ترتعون

إن كان ثأرًا من قلوبٍ آمنت/ فالله يهدى من يشاء

ولن يضل المهتدون" (5)

والشاعر هنا يُوَبِّخُ الآخرَ بوضوح؛ إذ يراه طالبًا لثأر، على جريرةٍ لم تكن.. فما كان انتصار صلاح الدين في حطين عدوانًا بل كان استردادًا لحقٍّ مغصوبٍ ووطنٍ مسلوبٍ من عدوٍّ موتورٍ مأفون.

وربما وظَّف الشاعرُ المصري الحديث في حواره للآخر الأمريكي في موضع واحد شخصيتين إحداهما حديثة والأخرى تراثية، لكلٍّ منهما رصيدُها الكامن ورمزيتها الدالة لدى المثقف العربي المعاصر، هكذا فعل على الغاياتي، إذ يقول لروزفلت:

فإن شئتُمْ سَلُوا التاريخَ إنَّا ... أضأناه وأنتم في ظلامِ

وإن شئتم سلوا عنا كُولُمبُو ... يخبِّركمْ بما قالت حذام

وفى الأسبانِ آياتٌ عِظامُ ... تذكركم بآيات عِظام

لقد كنتم لأهل الأرض نَهْبًا ... وكانت أرضكم أرضَ اغتنام

وكان الإنجليزُ لكم رُؤوسًا ... فهلْ رفعوا لكم هامَ احترام (6)

إن الغاياتى هنا يستدعى شخصيتى "خرستوف كولمبو، وحذام"، أما حذام

فقولها الصدق، لا تعدوه.. يقول الشاعر القديم:

إذا قالت حَذامِ فَصدِّقُوها فإن القولَ ما قالتْ حذام

أما "كولمبو" فهو مكتشفُ أمريكا، إيطاليُّ الأصل، إبان خدمته مدة للحكومة الإسبانية، اكتشف أمريكا، والغاياتي يريد من استدعائه للشخصيتين من الأمريكان التعرفَ أو الالتفات إلى حداثة نشأتهم وتكوُّن دولتهم، وإلى الفظائع التى ارتُكِبت في سبيل السيطرة على سكان البلاد الأصليين.

وفى أكثر نصوص المدونة حداثيةً يستدعى الدكتور تيمور من عبق التاريخ الزاهر رمزًا من رموز الإبداع الجاهلى هو "امرؤ القيس" مع قبسٍ من إبداعه الشعري، ففى نهاية ديوانه يقول:

قارفتُ في صبايَ أخطاءَ الصِّبا

شاهدةٌ عليَّ أطلالُ الدَّخُول/ شاهدٌ سقط اللِّوَى

لكنَّما خطيئةٌ كالكذْبِ/ في تاريخى الذى أحييتهُ

فى كل أشعارى التى حييتُها/ لم أقترفْ (7)

فهو هنا ينصِّصُ من قول امرئ القيس في مطلع معلقته:

قِفَا نَبْكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزل بسقط اللوى بين الدَّخُول فَحَوْملِ (8)

والدكتور تيمور هنا لا يبرئ نفسه من أخطاء الصبا كما هو حال امرئ القيس في الحب والغزل وشيءٍ من الإقبال على ملذات الحياة.. لكنما خطيئة كالكذب.. لم أقترف.. وهكذا يبرأ من الكذب... وربما يتهم به الآخر هنا.

ومن تنصيص الشعر الحديث ما استدعاه الغاياتي من شعر شوقى، في توافق للسياقين، فالمخاطب واحد فيهما هو روزفلت.. يقول الغاياتي له:

ودونك من بنات الشعر بيتًا رواه النيل عن رَبِّ الكلامِ
خطبتَ فكنتَ خطبًا لا خَطِيبا أُضيفَ إلى مصائِبنا الجِسامِ[9]

والبيت الثاني في الشوقيات.

أما اللفظ الأجنبي الأمريكي، فكثيرًا ما يلقانا، في المدونة، إذ يمثل نصفها من الوجهة النظرية باعتبار المدونة قسمة بين الذات والآخر.. وقد جاء طبيعيًا تردد الرمز الأمريكي بالمدونة عَلَمًا، ومكانًا، ولفظًا، ومفرداتِ حضارة أو سلوكاتِ حياة.

وقد جاء الرمز الأمريكي بالمدونة علمًا من أعلام أمريكا رئيسًا أو عالمًا أو فنانًا ارتبط في وجدان الإنسانية بأمريكا، وله في هذا الوجدان رصيدٌ مستصحَب تلقائيًا مقرونٌ بالاسم، ومن ذلك خطاب الشاعر المصري لروزفلت وترومان وبوش وأيزنهاور، وذكره لريجان وكارتر وشارلى شابلن ومادونا وهمنجواى وديلسون وكندى [11]

أما المكان الأمريكي فقد ذكر الشاعر المصرى في المدونة عديدًا من الأماكن الأمريكية الشهيرة في تناغم يبدع صورة متسقة، ربما كشفت عن خصوصيات المكان.. كما في قول تيمور:

"أمركا..
مُجْتَرَّةٌ رخاءَها/ كَنَاقَةٍ تبسُطُ زنديْها على بِيدِ الأَرِيزُونا
ورجليْها على فَلَاةِ نِيفَادا تمضُغُ اشتياقَها إلى الجَمَل [12]

وتوظيف المكان في ديوان تيمور، يكشف عن وعيٍ دقيق بخصائص المكان، ومفرداته النوعية، وينمُّ عن مبدعٍ عايَنَ وخَبرَ، فكانت له رؤيته الخاصة التى شكلت رؤاه الإبداعية.. نلقى هذا كله حينما حشد عديدًا من أسماء ولايات أمريكا ومدنها الكبيرة مقرونة بما تختصُّ به وتشتهر.. يقول:

أمركا
عجينةٌ من المكافحين والمغامرين/ من رائدى اكتشاف كلِّ بُوصَةٍ في الأرض

والمقامرين/ والباحثين عن عروق الذهب الخام/ بكاليفورنيا
والباحثين عنه في معامل الأبحاث/ في دَالاسْ
وفى مخلَّفاتِ مصنعٍ للعربات/ في شمال شرق دِتْرُويت
وحول تِكْساس
فى مزارع الغلال/ أو صوامع الطحين
والباحثين عنه في مملكة السحر/ بدنيا وَالتْ دِيزنِى
فى شخوص مسرحي "بيكر ووليامز" الشديدة الغنى/ بعالميهما الثمينْ" [13]

أما اللفظُ الأجنبي الأمريكي فقد زاحم العربيَّ الفصيحَ في مواضع عدة من ديوان الدكتور تيمور[14] ولا شك أن معيشة تيمور بأمريكا فترة، وكذا مهنَتُهً التى تجعله وثيق الصلة بالمصطلحات الإنجليزية قد يسَّرا له أن يُحسن توظيف اللفظ الأجنبي إلى جوار الفصيح كما في قوله:

أمركا
سَلَطَةٌ من بَنْجَرِ الفجور في ليلِ البِلَاىْ بُوى
وكرفس متعة الحضور في صحن مسارح البرودْوَاى
وخيار الكدح في مواقع النهار/ حيث لا خيار إلا للعمل
سلطة فاخرة المذهب/ تكتسي بمعطف البلوتشيز
أو طيالس المَيوُنِيز
غير أن الفُلْفُلَ المنقوع في أنساغها
ما انفكَّ يحتسي شرابها الأثير/ من ماء البصل" [15]

فبالنص يتجاور ويتحاور اللفظان العربي الأصيل والأجنبي الوافد، على نحوٍ سلسٍ لا يتأَبَّي على قبول أيِّهما إيقاعٌ أو تصويرٌ، بل إن الألفاظ الأجنبية لتسهم في تنغيم نهايات الأبيات بحيث بدت كقوافي مستقرة كما في (البلوتشيز والميونيز)

وبالنص من المفتتح حتى النهاية تتعانق الدوالُّ العربية والدخيلةُ والمعرية، في تعايشٍ لمَّا ينعم به أصحابُها في الحياة.. فإلى جوار البنجر والفلفل المنقوع وماء البصل، هناك: البلاى بوى، والبرودواى والبلوتشيز والميونيز..

وما بين التعبير الأقرب إلى العامية (ماء البصل) والتعبير الفصيح (أنساغ) يتعزز حضورُ اللفظ العربي من مبدإ النص وحتى منتهاه، وكأنه انحيازُ هُويَّة عبر انحياز لغوي، فأيًّا ما كانت كثافة تردد اللفظ الأجنبي عند الدكتور تيمور، فما زالت لغة إبداعه وإطاره وقواعده المرعية عربية.. القالب والروح واللسان.

أما ألفاظ الحضارة وسلوكات الحياة الخاصة بالآخر، فورد منها بالمدونة حديث عن طاعون العصر، الإيدز، في سياق ساخر دال على تفسُّخِ الآخر الأخلاقيِّ، إذ يقول تيمور:

"أمركا..

حافظةٌ مُتْخَمَةٌ بعشرةٍ من البطاقات البلاسْتك المُمَغْنطة

وألف ألف رغبة فوريَّةٍ/ رسومُها مُقَسَّطَة/ ونصف دستة

من العوازل الطبية التى تردُّ كَيْدَ الإِيدْز/ إذ تردُّ طَارئَ الحَبَلْ" (16)

أما الصدور عن القرآن (17) فسمةٌ مشتركةٌ بين شعراء المدونة مع تباين مشاربهم واختلاف منطلقاتهم الأيديولوجية، فجميع الشعراء نصَّصَ آياتٍ من القرآن أو ألفاظًا منه.. ويبدو فاروق جويدة أروعهم في هذا، إذ دللت مظاهرُ تناصه في مواضعها على دقة فهم لمعاني الآيات فتأتَّى له حسن توظيفها على نحو ما نجد في قوله:

الله جلَّ جلالُهُ.. في كل شيءٍ/ كَرَّمَ الإنسانْ

لا فرقَ في لونٍ.. ولا دينٍ/ ولا لغةٍ.. ولا أوطانْ

"خلق الإنسانَ علَّمَهُ البَيَانْ"/ الشمسُ والقمرُ البديعُ

على سماء الحبِّ يلتقيان/ العدل والحقُّ المثابرُ

والضمير.. هدىً لكل زمان/ كلُّ الذى في الكون يقرأُ/ سورةَ الإنسانْ

يرسم صورة الإنسانْ/ فالله وحَّدَنَا.. وفَرَّقَ بيننا
الشيطانْ"

فالآية "خلق الإنسان علمه البيان" من سورة الرحمن تتبعها آية أخرى بالنفي، أسهم في تغيير اللاحقة البشرية (البديع) باللاحقة القرآنية (بحسبان) في يُسْرِ التحوُّل عن القرآني إلى البشري في النص، بحيث بدا المعطوفان السماويان كلفظين أرضيين ليسا قرآنين.

ويتخذ "الدكتور قميحة" من الدال القرآني (أبابيلًا) متكئًا يوظفه للدلالة على قدرات الآخر التدميرية الإهلاكية.. يخاطب بوش فيقول:

وملأتَ البحرَ أساطِيلا وشحنتَ الجوَّ أبابِيلا
وجيوشٌ في البرِّ ألوفٌ غطَّتْ وِدْيَانا وسُهولا (18)

فالأفعال "ملأت، شحنت، غطت" تفيد مع نواحي الكون الثلاثة "البحر والجو والبر" في تجسيد قدرات الآخر التدميرية.. ولأن سلاح الجو المملوك للآخر يظل حتى اللحظة أمضى أسلحته وأفتكها وأكثرها حسمًا لصالحه.. واستدعاء للمهاد القرآني، فإن (أبابيلا) يتفق على نحو إبداعي متميز مع مقصد الرسالة الشعري، فطائرات الآخر بالجو كالأبابيل تجعل الخصم كعصف مأكول. ومثله قول تيمور:

"أمركا.. رعاةُ أبقارٍ بغير قُبَّعَاتٍ (..) أبقارُهم شَقْراء
لونُها يسرُّ الناظرين" (19)

والتناص هنا يجعل أبقار الآخر كبقرة بنى إسرائيل الواردة بسورة البقرة، وكلاهما يُعْنَى بالجمال الظاهر فيما يبدو.. واللجاج.. لقد غيَّرَ الشاعرُ في وصف القرآن لون البقرة كونه أصفر فاقعًا فجعلها شقراء على نحو يستقيم ومهاد النص الشعري، دون افتئات على السياق القرآنى، وهو إجراء فيه من الإبداع والإيمان ما يرقى بالنص إلى مستوى لا يطاله نص لم يزينه القرآن.

الصــورة

ذهب كثيرون إلى القول بأن الصورة الشعرية هى "جوهر فن الشعر"[1]، وأنها "أهمُّ خصائص التعبير الشعري" [2]، وأنها "الخاصية الأساسية للشعر منذ تكلم الإنسان البدائيُّ شعرًا" [3]. وقد تماهت الحدود الفاصلة بين القصيدة والصورة عند "سي داى لويس"، فقال: "الصورة هى الشيءُ الثابت في الشعر كله، وكلُّ قصيدةٍ إنما هى في ذاتها صورة" [4]، "وبمقدور دراسة الصورة الشعرية أن تلقي من الضوء على الشعر ما لا تلقيه دراسةُ أي جانبٍ آخر من عناصره" [5]

وقد تجاوز النقد الحديث خطأ انحصار الصورة في المجاز، وبدا منطقيًا واعيًا، حيث نظر إلى الصورة من خلال وظيفتها الجمالية، وليس من خلال قوالبها التقليدية المؤطَّرة، فبدا أكثر واقعية وتسامحًا.

إن الصورة من خلال آليات بنائها ومقاصدها الإبداعية اللتين تتسمان بالفرادة والطزاجة. بحيث تُبنى الصورة دائمًا على علاقات تتسم بالجدة والطرافة- تؤدي للنص وللمتلقي على سواءٍ مالا يؤديه مكونٌ آخر من مكونات الشعر. وقلما ترد الصورة بالمدونة عَرَضًا بالنص، تظهر كالومضة، وتبدو قالبًا مساعدًا وداعمًا لفكرة رئيسة يُعتَمد لإبرازها على تقنية أخرى غير الصورة، كالسرد أو الوصف أو الإنشاء أو غيرها. وأكثر مجيء الصورة متتابعةً متكاثفةً، يتوحد نمطها أو يتنوَّع، وحينذاك تبدو الصورة هى القيمة المهيمنة والتقنية المسيطرة، وقد استطاع الشاعر المصري استثمار إمكانات الصورة استثمارًا إبداعيًا منحة القدرة على امتطائها سبيلًا للبوح بما لا يسعفه غيرُها على الإفصاح عنه.

نمطا الصورة الشعرية بالمدونة:

1 - الصورة الجزئية

ترد الصورة الجزئية بسياقها داعمةً للفكرة التى يقصدها الشاعر وتأتي في قالب الاستعارة أو التشبيه أو الكناية، أو بالتعبير الحقيقي العاري عن أيٍّ من صور المجاز، لكنه المفعَمُ بكل امتيازات الخيال، ومنه قول الشرقاوي [6]:

وإنى لأركعُ مُستغفرًا مثولىَ في هيئة مزرية

بجلدٍ يصيحُ عليه السواد وتلفحه شمس إفريقيَةْ!!

وما حيلتى.. ليس فيما لدىَّ من العلم شيءٌ لِصَبْغِ الجلودْ

فأظهرْ لنا آيةً يا إلهى تُبيد السوادَ.. وكَمْ ذا تبيدْ!

فالاستعارة في "جلد يصيح عليه السواد" تقرر مخالفة الذات للآخر، وتعزز من انتماء الذات لمحيطها الجغرافي، وربما أثارت تلك الاستعارة في ضمير الآخر وخزًا لا يمكنه الفكاكُ منه لما اقترفته يداه بسكان أمريكا الأصليين، وبعنصريته البغيضة الفاضحة التى لن ينساها التاريخ حين اقترفت أيادي حكام أمريكا ضد السود تمييزًا عنصريًا مقيتا. ومنه قول الدكتور تيمور [7]:

أمِرْكا

مسافة من الزمان المعدنىِّ

صافَّةٌ جناحها../ طائرةٌ بريَّة

قافرةْ فوق ذرى الآمادِ/ في نزقْ/ وزهرة وحشيةْ

تحاصر الجهات حولها / بكلِّ مالها من قوة في اللون والعبقْ

وتكتسب الصورة هنا قدرًا كبيرًا من جمالها، بل ربما هى تتأسس بالأصالة على

المفارقة الإسنادية أو التفارق بين المنعوت ونعته، فالزهور رمز الجمال والبهجة والحب ووصف الزهرة بالوحشية يقرر أكثر من شيءٍ، أولًا: هو يشير إلى القوة الناعمة التى تميز الآخر، فهو يستخدم الإعلام والدبلوماسية والمال ليحقق مقاصدَ سياسية، فإن لم تُجْدِ واحدةٌ من هذه أو جميعها نفعًا كشفت الزهرةُ عن وحشيتها، وثانيًا: يشير الوصف إلى تناقض المَخْبر والمظهر لدى الآخر (أمركا):

الزهرة	**وحشية**
(نبات)	**(حيوان)**
رقيقة ناعمة	**عدوانية**
تثير البهجة	**تثير الفزع**

وتشير تأسيسًا على هذا التناقض إلى طابع الغدر المتأصِّلِ؛ إذ يُخفي الآخرُ وحشيتَه المستكنة داخل إطار جماليّ خادع، ولذا يداهمك خطرها.. ذهبتَ تطلب الرحيق فإذا.. يلتهمك الحريق.

وفى البيت التالي "تحاصر الجهات" إشارة إلى قوة السيطرة التى تمتلكها تلك الزهرة/ أمركا، إذ لا تحاصرها الجهاتُ بل هى التى تحاصرها.

أما البيت الأخير، فيقرر من جديد استثمار الزهرة لإمكاناتها في الحصار، وكأن البيتين التاليين لموضع الصورة بيانٌ تفسيريٌّ، إذ تخلى الأخير عن إمكانات الزهرة، في حين يكرس سابقه لتأصيل الوحشية، ومثله قوله أيضًا (8):

أمركا (...)/ من مئتى عام
أتانا طبق من السماء طائرْ/ للآن لم يعد
إلى السماء/ ذلك الطبقْ

ويحكى الدكتور تيمور عن قدرة أمريكا العلمية، عن طريق الاستعارة، فيقول (9):

أمركا/ معامل (...)

يفجِّرون الذرة فوق طاولاتها تفجيرًا

ويرتُقُون بالإبرةِ/ ثوبَها الذى انفتقْ

ومن النمط التصويري الراقي قول الشرقاوي- يحكي عن فظائع الإنجليز بمصر إبَّان الاحتلال؛ إذ يقول [10]:

... ولما كبرتُ لبستُ الحذاء ووليتُ وجهى إلى القاهرةْ

فأبصرتُ من تحت ثقل السلاح وجوههمُ الجهمةَ الحائرة

وكنتُ أراهم وهم يركلون فتىً في طريقهمُ.. أو فتاةْ

وقد ينزعون حجابَ امرأة/ فتصرخ "ويلى من الإنجليز"

وقد يعبثون بشيخٍ عجوزْ/ فيملأنى الرعب مما أراه- ويرهق سمعىَ- ما لَمْ أَرَهْ

وبالبيت الأخير صورة تكشف حجم فظائع الإنجليز في قوليه: (يملأنى الرعب)، و(يرهق سمعى)، ومع أن التعبير السمعي يفقد شيئًا من بريقه التخييلي لكثرة استخدامه فإن المقابلة بين (ما أراه، وما لم أره) ترشح لعودة كثيرٍ من بريقه المفقود إلى رحاب الصورة مجدَّدًا، فطالما أن الرعب يملأ الشاعر لما رآه استنادًا إلى الرؤية البصرية، فاليقين أن ما يرهق سمعه مما لم يره.. وَقَعَ، واقترفتْهُ يدُ الإنجليز، فالمشاهَدُ يُسعف على تصديق المسموع، وبالأبيات ما يشير إلى قدرات تعطِي التعابيرَ الحقيقية العارية من أى نوع مجازيّ تعزز فاعليتها في ترسيم صورة إبداعية ربما لا تسعف المبدعَ غيرُها في موضعها، فالبيت الثاني يرسم لعدوانية الآخر/ الإنجليز، وقد حجبهم السلاحُ الثقيل، ويرسم لظلمهم وعدوانيتهم وعدم تعاطفهم، فمع كل لفظة بالبيت يرتسم للقارئ شيءٌ من صورة هؤلاء..

وبالبيت الثالث يرسم الحذف الطباعي (...) قبل العاطف كيف أن التحضر

يفارق الإنجليز إذ لا فارق لديهم بين أن يركلوا فتى.. أو فتاةْ

وبالرابع تأكيدٌ على مجافاة طباع المروءة والإنسانية للآخر، إذ لا يراعي حرمة النساء– ومن قبل الفتى والفتاة– وها هو مجددًا في البيت السادس لا يراعي شيخوخة العجوز.

وفى المفارقة بين الجمع الخاص دائمًا بالإنجليز (ويركلون..) وبين المفرد الأعزل الخاص بما يتصل بالذات ما يؤكد قوة الآخر وامتلاكه "الفعل" وضعف الذات إذ هو المفعول به دائمًا.. يستمر هذا حتى في موضع الصورة الاستعارية بالختام. يكرِّسُ هذا الضعفَ ويقرره تنكيرُ المفرد المفعول به، ما يضيف إلى الآخر سمة العدوانية التى تصل إلى حد اللاإنسانية. ومن ذلك قول جويدة (11):

الكونُ يا مولاىَ يبكى من دموعى

أنتَ وحدك ما بكيتْ

والصورة الاستعارية (الكون.. يبكى) هنا دالَّةٌ، غير أنَّ جزءًا كبيرًا من دلالتها الكلية تكتسبه من المقابلة السلبية (يبكى، ما بكيت)، إذ تفضح الآخر بتصويره مخالفًا للكون، وبتجسيمه وحشًا غير متعاطف مع كل مآسي المظلومين من غير يهود!!

ويؤدي التعبير الحقيقي أحيانًا دورًا تصويريًا، قد لا يسعف الخيالُ على تجسيده كما نلمس في قول الشرقاوي يحكي عن اندهاش أهل قريته من حكاياته عن القاهرة (13):

فقلت لهم: " قد رأيت القصور!!"

فقالوا: " القصور؟! وما هذه؟.. فإنا لَنجهلُها يا ولدْ

فقلت"اسمعوا يا عيالْ.. اسمعوا.. القصر دارةٌ بحجم (البلد)!"

فحكُّوا القَفَا وهم يعجبون/ ومدُّوا رقابهُمُ سائلين/ وهم خائفون

"وهل يسكن القصر جنٌّ يطوف طواف العفاريت حول القبور

وهل كنتَ تمشي بجنب القصور؟

والأبيات الثلاثة ابتداءً من الرابع تمثل وحدة إيقاعية وتصويرية متسقة، أما وحدتها الإيقاعية فالاتحاد بنهاياتها فكان رويُّها النون، وردفها بين الياء والواو.

وقصر تفعيلات البيت الثالث عن سابقيْه (تفعيلتان مقابل أربعٍ لكليهما) ينسجم مع بنيته الدلالية، أما الوحدة التصويرية بالأبيات فتجسيد لموقف الريفيين من وصف الشاعر القاهرةَ لهم، فقد بدوا مبهورين مشدوهين وربما فزِعين مأخوذين، وقد أتاح التعبير بالحقيقة هنا للشاعر سعة في السرد ما كان يتيحها له قالبٌ تخييليٌّ بديلٌ.

2 - **الصورة الممتدة: (اللوحة المكتملة)**

يتجلى تصور المبدع لقضيته وإحاطته بجوانبها، ومدى نضح هذا التصور، وكذا موقفه الشخصيُّ المستقرُّ من الآخر في قدراته التصويرية، فالتصورُ الفكري منطلَقٌ رئيسٌ من منطلقات الجانب التصويري، والحق أنى أرى ممارساتِ الآخر لغرابتها ومأساويتها وتجنِّيها كفيلة بإثارة مكامن الإبداع بنفوس الشعراء.

ومن تلك الصور الممتدة قول جويدة على لسان طفلة البوسنة تخاطب بوش [14]:

يا سيدى بوش العظيم (...)

أنا طفلةٌ/ من أُمَّةٍ تُدعى بلاد المسلمين

تمتدُّ من بين الليالى السودِ/ والعصر اللقيطِ

ووصمة الخزى المهيمنْ/ فشمالها/ نهرٌ من الأحزان

يَنْبُعُ من دموع المتعَبين/ وجنوبُها/ يمتدُّ من عصر الهزائم

نحوَ أيام التنطُّعِ/ بين أحضان السُّكارى الغافلين

فى الغربِ/ فاضت روحُ ماضيها

فألقت في ليالى الصمتِ/ مجد الرَّاحلينْ

فى الشرقِ تحلمها سياطُ البطش/ تنعق في صحاريها المشانقُ والأنينْ

كانت تسبِّحُ ذات يومٍ/ باسم ربَّ العالمينْ

والآن صارتْ تعبد الدولارَ جهرًا/ يا أميرَ المؤمنين.

الصورة بالمقطع تلخِّصُ لمأساة الأمة، فتحكي عن بشاعته تلك المأساة وشموليتها؛ إذ هى قائمةٌ بمطلق الزمان، فهي: (تمتد ما بين الليالى السود

والعصر اللقيط..

يمتد من عصر الهزائم نحو أيام التنطع

ومطلق المكان ما بين شمالها وجنوبها.. في الغرب أو في الشرق.

أما المأساة فتصورها تقنياتٌ فنية عدَّةٌ تبدأ بالفعل (تُدْعى) بما يجسد من هوان الأمة، وربما بعدها عن أهم مشخصاتها العَقَدِيَّةِ.. وربما أفاد الفعل جهل الآخر بحقيقة الأمة، إذ لا يدرك من مقوماتها سوى الرسم أو الاسم.

والوصف يؤدي مهمة تصويرية واضحة باللوحة تجسد المأساة والضياع كما في:

الليالي السود.

والعصر اللقيط

ووصمة الخزيِّ المهينْ

والوصفان (1، 3) كأنما هما تكرير للَّفظ دون المعنى فما عهد نا ليالىَ بيضًا، ولا خزيًّا مشرقًا معزًا، لكن الوصفين جسَّدا باللوحة واقعًا سوداويًّا مخزيًّا مهينًا.

والوصف الثاني (اللقيط) مع كونه للعصر، إلا أنه يخص الأمة على الحقيقية فخصوم الأمة يحيون عصرًا زاهيًا متحضرًا.. وعلى ذلك فالوصف يجسد ضياع الأمة، وكأنها بلا قيادة تلتقط الراية وتلم شَعْثَ الأمة. أما (تمتد، يمتد) فيصوران عمق المأساة وبعد غور جراحها.

ومن ذلك قول جويدة يحكي عن الدمار الذى خلفه بوش ببغداد:

ارحل وعارك في يديك/ انظرْ إلى صمتِ المساجدِ

والمنابر تشتكى/ ويصيحُ في أرجائها شبحُ الدمارْ

انظرْ إلى بغداد تنعى أهلها/ ويطوف فيها الموتُ من دارٍ لدارْ

ومن تلك اللوحات المتكاملة قول الدكتور تيمور(15):

أمركا

قلب مراهقٍ/ ينوء تحت ثِقْلِ عقلٍ.. أيِّ عقلْ

وشفةٌ مشغوفة/ تودُّ أن تمتصَّ كلَّ ما بثغر الكونِ من قُبَل

فالفعل تمتص يشيد إلى الرغبة الجامحة في الإتيان على كلِّ "وليس أكثر" ما بثغر الكون، واللوحة تصور أمركا ذات:

قلب مراهق

وعقل طائش

و "فم" (شفة) نَهِمٍ أنانى جشع

وفى رمزية القلب والعقل والشفة المشقوقة الماصَّة استكمالٌ لبشاعة الواقع الأمريكي، فما الحيُّ إلا قلبٌ وعقلٌ وجارحةٌ. ومن ذلك قول "الجيار" (16):

وبُعِثْتَ هنالك يا نيرونُ بأمريكا../ تتنكَّرُ في سبعةِ أوجه..

شَمَّاسًا يسرقُ خبزَ المعبد../ أو شحَّاذًا من صهيون..

يقتل من يُعطيه اللُّقمة/ يسرق دمعَ الطفل، ويصنعه شمسَ الأعياد

ليُبَاعَ إلى الأمِّ الثَّكْلى.. ليلَ الميلاد

***

أنت كشجر السُمِّ النَّامى دون جذورْ../ من ينزعُهُ.. سوف يموت على كفَّيْه

ومن تلك اللوحات ما اختصَّ به الشرقاوي طفلته متكئًا بالأساس على تقنية التشبيه لتجسيد فطرة الطفلة وجمالها.. في إشارة لا تخفي لامتلاك الغد والأمل في المستقبل، يقول [17]:

ولى طفلةٌ كائتلاقِ الصباح/ كحلم الربيع، كهمس القُبِلْ
كنوَّارةٍ في اخْضِرار الحقول يُنَغْنِغُ في شفتيها الأمل
كعصفورةٍ في المروج الفِساح/ كفجر الكفاح
يلوح على ظلمات الشقاء ويحمل كلَّ أزهار الغدِ

ومن البيِّن أن تردُّدَ الاستعارات داخل قالب التشبيه، جاءت دائمًا متعقلة بالمشبه به كما في (حلم الربيع، همس القبل، فجر الكفاح).

الإيـقاع

من قديم ارتبط حَدُّ الشعر الفارق له عما سواه من أجناس الأدب بالموسيقى، فالوزن ومعه القافية هما ضابطا الشعر المائزان، وقد حدَّ قدامةُ بن جعفر في أول كتاب نقدي عربيٍّ الشعرَ بقوله: (إنه قولٌ موزونٌ مُقفًّى يدلُّ على معنى) [1]

وقد ذهب "يورى لوتمان" إلى أن "الإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه" [2]، وعنده "أن الإيقاع أساس البنية الشعرية" [3] وقد كان مِن القدامى مَنْ يرى الوزن أخفى خصائص الشعر؛ إذ يرى ابن رشيق أن "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصيةً، وهو يشتمل على القافية وجالبٌ لها ضرورةً" [4]

وفى العصر الحديث أعلت التيارات والحركات الأدبية من شأن الموسيقى في القصيدة، ومن ذلك التيار الرومانسي، وقد استثمر الشاعرُ المصري الحديث عددًا من المسارات الإيقاعية لصالح رسالته، فأضفى عليها جمالًا ووضوحًا ودقة، أسهمت في جلاء المضمون وجماليته، وتمثلت أبرز تلك المسارب في الوزن والقافية، ثم الجناس.

الوزن

استخدم الشاعر المصري الحديثُ ستةَ أوزان شعرية في مخاطبته للرمز الأمريكي هى على الترتيب:

الرجز الكامل، المتقارب، المتدارك، الوافر، وأخيرًا البسيط.

ومن خلال إحصاء شعر المدونة بدا:

أولا: أن بحر الكامل هو الوحيد الذي اتفق على استخدامه غيرُ واحد من شعراء القصائد في المدونة، واستُخدم تامًّا ومجزوءًا، كما أنه الوحيد الذى نظم عليه شاعرٌ واحدٌ (جويدة) قصيدتين مختلفتين، وهو البحر الذى جرى النظم عليه

عموديًا وحرًّا، وطواعيته للحر أعلى في إجمالي أبيات الكامل بالقصائد، وعلى ذلك فالكامل هو أكثر أوزان المدونة بالقصائد حضورًا وتميزًا.

ثانيًا: يغلب على شعر المدونة أن يكون حرًّا مطلقا من قيد القافية الرأسية التقليدي، ويكاد يكون العمودي خاصًّا بالشعراء ذوي النزعة الإسلامية موضوعيًّا، والنزعة المحافِظة فنيًّا، كما هو الحال عند الغاياتي والدهشان وقميحة، أما الحرُّ فيستوي فيه ذوو النزعة الإسلامية المتوازنة أمثال جويدة وتيمور وذوو التوجُّه اليساري المتحرر كما عند الشرقاوي، والفارق في نسبة التردد بين الشعر الحر والعمودي بمدونة القصائد كبير لصالح الحر، الأمر الذي تقرَّر معه انحيازُ الشاعر إلى الإطار الحداثي بما يتيحه له من حرية' تساعده على البوح والسرد لمخزون النفس الأليم حيال سلوك الآخر.

وربما لأن قصيدة جويدة جاءت في إطارٍ ضابطٍ كونُها على لسان طفلة من البوسنة تجاوز أبياتها المائة الثانية إلى الرابعة كما في نصه الآخر، وكما عند الشرقاوي. ويرى الباحث أن حماسة قميحة وموقفه الرافض للآخر والمنحاز حقًّا وأيديولوجيا للأمة هو ما ذهب به بعيدًا لتطول قصيدته من قيد الروي المقيد، وربما ساعدته طواعية البحر المتدارك على هذه الانسيابية والتدفق.

ثالثا: بدا أن (الرجز) يفوق كميًّا جميع أوزان القصائد الأخرى فنسبته إليها 69،09 وقد بدت علاقةٌ ما بين الرجز كونه بحرًا صِيغت عليه أغلب منظومات العرب التعليمية وبين أكاديمية الدكتور الشاعر محمود تيمور، وبين غاية ديوانه كما يتبدى من عنوانه (فى وصف أمريكا) من ناحية ثانية.

أقصد إلى إثبات توفيق المبدع تيمور هنا في اختيار الرجز المطواع لتحمُّل خصوصية الرسالة الإبداعية وتيسير البوح.. وضبطه دون إطلاق لعنان الوجدان على حساب الحيدة والإنصاف مُقوميِّ العلمية المرهونة تراثيًا بالرجز.. هذه الحيدة نلمحها بقوله بمختتم الديوان (5):

حاولتُ

أن أرى بحيدةٍ/ وأن أصوغَ قدرَ رؤيتى
مُوترًا قَوْسِي/ مثقِّفًا رؤوس أسهمى
مُستقبلًا بعين قلبيَ الهدف/ قررتُ
أن أحكِّمَ الضميرَ في قصيدتى/ آثرتُ/ أن أقولَ كِلمتى
وأنصرفْ..

وقريب من ذلك قوله قبل ذلك القول مباشرة (6):

عازفًا عن الهوى/ مُحاذرًا أن أنحرفْ
مداومًا/ على قراءة المؤشرات في أَسْطِرْلَابيَ القديم
ضابطًا عليه/ دفتى والبُوصَلَات
لا أميلُ/ ضد أو مع ولا أظلُّ عند المنتصفْ

رابعًا: المتقارب:

لم يرد المتقارب في المدونة إلا في مطولة عِدَةُ أبياتها (389) ثلاثمائة وتسعة وثمانون بيتًا لعبد الرحمن الشرقاوي، بنسبة تتجاوز ثلث الأبيات 35.53 ٪، وهذا يعني أنه بحر متلاحقُ النغم، يناسب التجربة الشعرية المتدفقة، فالمتقارب «بحر بسيط النغم، مطَّرد التفاعيل، منساب، طَبَلىُّ الموسيقى، ويصلح لكلِّ ما فيه تعداد الصفات، وتلذُّذٌ بجرس الألفاظ، وسرد الأحداث في نسق مستمر» (7)

وقد أحسن الشرقاوي في توظيف المتقارب، والتعالي على مزالق النظم عليه بما امتاز به من سلامة الطبع وامتداد النفس.

خامسًا: يتردد الوافر بالمدونة في نص وحيد للغاياتي أبياته ثلاثة وثلاثون بنسبة: 3.01 ٪ وأحسن ما يصلح هذا البحر كما يرى الدكتور الطيب المجذوب «فى الاستعطاف والبكائيات، وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر «ويغلب

على قصائد الوافر الأسلوب الخطابى» والخطابة في الوافر جليٌّ فيها عنصرُ التكرار والمزاوجة والمطابقة، وحملها الصدر على العجز، وإضرابها الشيءَ إلى سواه، وعرض جوانب مختلفة من المعنى الواحد يتبع بعضُها بعضًا [8]

وقصيدة الغاياتي تتصل بالغضب في معرض الهجاء والفخر على نحو ما نلقى في قوله[9]:

لعمرُكَ لستَ بالرجلِ الهُمام ... إذا عُدَّ الهمام من الكِرامِ
كرامُ الناس أصدقُهم حديثًا ... وأبعدُ عن أكاذيب اللِّئام
فما لكَ لم تَقُمْ في النِّيل إلا ... لِتُسْمِعَنا أباطيلَ الكلام
أراكَ ترى البلادَ بغير عينٍ ... رأيتَ بها بلادك منذُ عام
كأنَّا دون قومِكَ في المعالى ... ودونك في اليراعة والحُسام
رويدًا يا فتى التاريخ إنَّا ... لنا خطرٌ على الأيام نامِ
جمعنا الدين والدنيا وكُنا ... أساتذةَ الورى من عهد سَامِ
فمن أنتم إذا افتخرت شعوبٌ ... بمجدٍ في ذُرَا الأهرام سَامِ

ومن غضب الغاياتى على روزفلت، وتيهِهِ بوطنه مصر قوله [10]:

أراكَ وقد جهلتَ فليت شعرى ... أَبَاغِى الحربِ أنت أم السلام؟
تهبُّ فترسل البهتانَ فينا ... وترمينا بطائشة السهام
فَهَل أعداك طبعُ الوحش حتَّى ... عَبَسْتَ وأنت في دار ابتسام

سادسا: البسيط: لم يرد البسيط بالمدونة إلا في ثلاث قصائد ؛ اثنتان لعبد اللطيف النشار عدة أبياتهما (15 بيتاً) وواحدة للغاياتي (أبياتها تسعة) في قصيدته (إلى خطيب جلدهول) [11] وفيها يقول:

ماذا تحاولُ يا رُوزْفِلْتُ من خَطْبٍ ترمى بها مصرَ عن حقدٍ وعن غضب
إن الكنانة قد أَصْمِتْكَ أسهُمُها فكيف تدفع سهمًا رِيشَ بالعطَبِ
عرَّضْت نفسَك للغارات مُدَّرِعًا فى موقف الحق بالبهتان والكذب
وقمت في جُلْدهُول مُعجبًا ثَمِلا فكنتَ في كلِّ معنىً موضع العجب
هم يهزءون بما تهذى وحسبهمو أنَّ الرئيس تحامى خُطَّة الأدب
وقال ما قال عن حُمق وعن حَنق ورام مصر عروسَ الشرق بالحرَب

* * *

يا أيها الواغلُ العادى على بلد لو أنصفتك رماك النيلُ بالحرب
أقبلْ إلينا فإن الشعب مضطِّرم وَجْدًا عليك فلا تُدبر ولا تهب
هذى يَدٌ لو رآك اليوم صاحبُها لصافحت نارُها مستودع الخطب

سابعًا: المتدارك: أبدع الدكتور قميحة قصيدته على المتدارك، وحقًا فهو بحر «كله جَلَبَةٌ وضجيجٌ» (12)، يخاطب بوش وقومه فيقول (13):

تلعنكم صبرا وشاتيلا ومذابحُ بيروت وقَانا
ولُعنتم في كلِّ كتاب إنجيلا كان وقرآنا
ويتامى وأراملُ هاموا ما اقتاتوا إلا الأحزانا

القافيــة

تأسيسًا على غلبة الشعر الحر على العمودي بالمدونة فقد تنوعت القوافي في النص الواحد.. بل لقد جاء نص «قميحة» العمودي هو الآخر مُتنوِّعَ القوافي؛ إذ جاء رويُّهُ ميمًا في(18) مرة، وشينًا في(11) مرة، وهاءً في (7) مرات، وهمزة في (عشر)، ولامًا خمسًا، وعينًا ستًا، أما «النون» فقد جاء رويًّا في قافية ذاتَ وصلٍ بالألف في عشر مرات، وذات وصل بالياء وردف بالألف في عشر مثلها، ومن الأخير قوله:

يـا بـوش وأُقـسـم مـا قُمتم	إلا بـــنــــزوعٍ شـيـطـانـي
ولـضـربِ الإســلام كـديـنٍ	وجـــهـــادٍ حـــيٍّ ومـعـانـي
وحـــضــارةِ عــلــمٍ ويقين	نهضت بالفكر الـنـوراني
والــيــوم بـــدايـــةُ خُطتكم	إفـنـــاء الـشـعـب الأفـغـانـي

وربما كان جيشان وجدان قميحة، وانفعاله الذاتي تجاه أفعال الآخر المتعددة والمستمرة مسؤولَيْن عن تنوع القافية، لطول النص، وترامي جوانب التجربة الإبداعية.

وإذا كانت «القافية في القصيدة الحرة باختصار ليس لها نظام ثابت ملتزَم، وإنما يتصرف فيها الشاعر وفق طبيعة رؤيته الشعرية الخاصة» [14] فقد بدا حرص شعراء المدونة حتى في شعرهم الحر على موسيقى القافية وعلى تنغيم نهايات الأبيات/ الأسطر بحيث بدت في بعض الأحيان أقرب إلى قوافي الشعر العمودي، وما ذلك فيما أرى إلا حرصًا على إقناع المتلقي(العام والخاص) بمحمول النص الدلالي من ناحية، وإلا رغبةً في إمتاع المتلقي العربي خاصة.. ومن نماذج ذلك ما أبدعه «جويدة» في مفتتح غضبته الكاملية «ارحل وعارك في يديك» وفيه يقول:

كلُّ الذي أخفيتَهُ يبدو عليك

فاخلعْ ثيابَكَ وارتَحِلْ

اعتدتَ أن تمشي أمام الناس دَوْمًا عاريًا

فارحل وعارك في يديك

لا تنتظرْ طفلًا يتيمًا بابتسامته البريئة

أن يُقبِّلَ وجنتيْكْ

لا تنتظر عصفورةً بيضاء تغفو/ في ثيابكَ/ رُبَّما سكنتْ إليك

لا تنتظر أُمًّا تُطاردها دموعُ الراحلين/ لعلَّها تبكي عليك

لا تنتظر صفحًا جميلًا

فالدماءُ السود ما زالت تلوِّثُ راحتيك

وعلى يديك دماءُ شعبٍ آمنٍ

مهما توارت لن يُفارق مقلتيك.

والقافية هنا أشبه بلزوم ما لا يلزم؛ إذ تلتزم الياء قبل روي الكاف المقيَّد الذي لا يُقصد به إلا «بوش» الحاضر دائمًا بالنهاية مخفوضًا.. مجرورًا في كل آن.

وبالنص تمتدُّ هذه القافية إلى مدىً أبعد، فتستغرق كاملَ مقطعٍ، أبياته خمسة وثلاثون؛ إذ تنتهي إلى قوله:

ماذا تبقَّى من حشودِ الموت

في بغدادَ قُلْ لِي/ لم يَعُدْ شيءٌ لديك/ هذي نهايتك الحزينة

بين أطلال الخرائبِ/ والدمارُ يَلُفُّ غَزَّة

والليالي السود.. شاهدةٌ عليك

فارحل وعارك في يديك

الآن ترحلُ غير مأسوفٍ عليك.

و»جويدة» في نصه الممتد البديع يقرن تحولاته من مقطع إلى آخر بتحولات القافية؛ إذ يخص كلَّ مقطع رويٌّ بذاته؛ إذ يلي الكافَ المسبوقة بياء في المقطع الأول، اللامُ في الثاني، والعينُ في الثالث، والهمزةُ في الرابع، والراءُ في الخامس، والميمُ في السادس»أطول المقاطع» ثم الحاءُ في المقطع السابع، وأخيرًا النونُ في المقطع الثامن، وفيه يقول:

ارحل وعارك في يديك

في قصرك الريفيِّ/ سوف يزورُكَ القتلى بلا استئذان

وترى الجنود الراحلين

شريطَ أحزانٍ على الجدران

يتدفَّقُون من النوافذ.. من حقول الموت

أفواجًا على الميدان

يتسلَّلُون من الحدائق.. والفنادق

من جحور الأرض كالطوفان/ وترى بقاياهم بكل مكان

ستدور وحدك في جنونٍ/ تسألُ الناسَ الأمانْ

أين المفرُّ وكلُّ ما في الأرض حولك يُعلن العصيانْ.

ومن الجليِّ أن تحُّرَر الشاعر الحديث من رتابة تكرير الروي لم يكن مطلقًا بل استثمر الشاعر في ذكاء حرية أُتيحت له، سمحت بعدم التقيُّد التام بالروي،

لكن حرصه على تنغيم نهايات نصه لإمتاع القارئ وإقناعه، و«في الأبنية الشعرية الجديدة نلتقي بالقافية أحيانًا، حقًا إنها لا تتلاحق في رتابة وجمود، بل تلمع هنا وهناك في ارتباطات متراوحة طيعة»[15]

وقد أجاد أكثر شعراء المدونة، خاصة الثلاثي الشرقاوي وعواد يوسف وجويدة تقفية قصائدهم الحرة، وبالمثل أجاد الجيار وتيمور إنتاج قوافيهم في ديوانيهما.

ويغلب على روي «الشرقاوي» أن يكون متنوعًا بتتابعٍ، ويغلب أن يكون تردد الروي مثنى مثنى.. وبما كان ذلك لكونه رائدًا من رواد الشعر الجديد (الحر) فقد مثَّلت قصيدتُه حالةً فارقة في هذا الشأن.. ومن دلائل ذلك قوله، مناوبًا للقافية بعد كل سطرين «بيتين».. إذ لم يكن الفطام قد لحق بقصيدته عن أمها العمودية على نحو مطلق القطيعة والبينونة بعد:

سألتكَ يا سيدي... يا إلهْ/ ويا من بيمناه سرُّ الحياةْ

أَتقرأُ هذا الخطابَ القصير إذا ما تناولتَ عند الصباحْ

شرابَ الدم الساخن المستباحْ

بكأسٍ تُدسِّمُهُ «كوريا» بذوبِ لحومِ ضحايا الكفاحْ

ويمضي النسيمُ على وجنتيك «برومبا» الأنين «وجاز» النواحْ

وهمس الجراح؟!

.. ولكن لعل خطابي يريث لكيلا يروع الصباح الجميلْ

وأعلمُ أنك تهوى الصباحَ نديَّ الجراحِ رخيم العويلْ

ولست أُقَدِّمُ «طيَّ الخطاب» دماء ابنتي

ولا زوجتي!

وذلك عن قِلَّةٍ في الحياةْ

وبُخْلٍ يُغالبني بالدماءْ

وذَوقٍ من الريف جافٍ غليظٍ كما يغلُظُ العيشُ في قريتي

وما حيلتي؟!

فإنْ لَمْ أقمْ بحقوق الوفاء لحامي حضارتنا الراهنة

فهب لي خطيئتي الشائنة.

وقد استخدم الشرقاوي نمط القافية المتراوحة أو المتداخلة إن صُحَّ التعبير، وفيها يجمع بين نمط القافية التقليدي المعتمد على تكرر الروي متتابعًا،وبين طبيعة القالب الحر للشعر الذي يعفي من هذا التتابع.. فجاءت بعض مقاطع نصه جامعة بين تتابع الروي الواحد متلاحمًا ومتباعدًا، وتكرير رويٍّ آخر بالمسافة البينية بين مراحل تتابع الروي الواحد.. ويمكن التمثيل لذلك بالترسيم التالي:

رر أ ع أ رأع ره ر ه ه ه ع ع ومن ذلك قوله:

وإنّي لأعجبُ لِمْ صوَّروك حديدَ الفؤاد بليدَ الشعورْ

وأعلم أنك تهوى الزهورْ

فتنشد ألوانها في الدماءْ

وتمشي من الأرض في حيث شئتَ لتقطفَ كلَّ زهور الربيعْ

فتسحق أوراقها اليانعات وتنثرها فوق أرض الشقاءْ

وتجري الدماء، وتبقى الزهور!

وأعلم أنك تهوى النجوم وتعجب كيف تُحَلِّى السماءْ

وتطلب في الأرض سحر النجوم فتصنعُ لألاءها بالدموعْ

وأعلم أنك تهوى العطور

فتنشر في الأرض عطر العفونه!

وأعلم أنك تهوى الحرير

فتطعم في الوحل دُودَ الخيانهْ

بخضرة أيامنا الزاهرات، وتسقيه رونقَ ماء الحياهْ

لينفث بعض خيوط الحرير تلفُّ بهن رقابَ العُصاه!

وأعلم أنك راعٍ عطوفٌ يرى البؤس يلفح وجهَ القطيعْ

فينفضُّ كالناحر العبقري.. كأياس.. فوق رؤوس الجميع.

ويبعد «جويدة» بهذا النمط التقفوي إلى أبعد من ذلك في «رسالة إلى بوش من طفلة مسلمة بالبوسنة» إذ ترد قوافيه متناوبة ومركبة في آن واحد، فلا يتكرَّرُ الرويُّ مفردًا، بل معه حرف آخر يلتزمهما الشاعرُ دائما، مما يُعلي من موسيقية النهايات، وتطريب المتلقي، الذي ربما أدهشه ذلك، وأسهم في يقظته.. فاقتنع بالدلالة.. يقول «جويدة» في أحد مقاطع نصه:

يا سيدي بوش العظيمْ

بالله كيف يُعانقُ الصبحُ الجميلُ

خيوطَ ليلٍ مظلمهْ

تبنون في أوطانكم مجدًا وفي أوطاننا

تعلو السجونُ المحكمه

والحقُّ في أوطانكم حقُّ الشعوبِ وعندنا

حقُّ الكلاب المُتْخَمَهْ

والقتلُ في زمن النخاسة أوسمهْ
لِمَ تقتلون الصبحَ في أعماقنا
وتُشَيِّعُون على المشانق مأتمهْ
العدلُ في أوطانكم يعلو وفي أوطاننا
قهرُ الأيادي الآثمه
تبكون إن سقطَتْ على باريسَ
أو روما ظلالٌ قاتمهْ
والآن تجري في ربوع بلادنا
أنهارُ دَمٍّ مُسلمه.

وقد التزم «جويدة» الميم مع الهاء، والنون مع الألف دائمًا، وقد بدت قوافي النص متناغمة رأسيًا على هذا النحو:

مظلمة	**أوطاننا**
المحكمة	**وعندنا**
المتخمه	
أوسمه	**أعماقنا**
مأتمه	**أوطاننا**
الآثمه	
قاتمه	**بلادنا**
مسلمه	

ومن البين اقتدارُ جويدة على إبداع قوافٍ مركبة، يلتزم فيها ما فوق الروي.. في ملمح يؤكد أن التجاء الشاعر الحديث للشعر الحر ليس ضعفًا في موهبة أو هربًا من قيدٍ مُعوِّق.. إذ هو هنا يلتزمه دون داعٍ للالتزام.. بل دون داعٍ لمجرد تكرارٍ.. وهنا ربما كان انسحاب رأي الدكتورة «صبيرة قاسي» حين ربطت بين القوافي المقيدة وميل الشاعر المعاصر «إلى التحرر من القيود التي تحدُّ من قدرته على الإبداع» (16) غير مواتٍ، فجويدة في نهاية نصه يلتزم قافية مقيدة، رويها التاء الساكنة، تردفها.. ياء مدٍّ ساكنة أيضًا.. وهي قافية عصية، ونمطٌ صعب.. لا يتأبَّى على الموهوبين.. العباقرة.. يقول «جويدة»:

حاربتَ يا مولايَ يومًا في الكويتْ

وجنيتَ منها ما جنيتْ

هل شعبُ بوسنة لا يساوي

في ضميرك بئرَ زَيْتْ

يا سيدي بوش العظيم

إن شئت يومًا أو أبيتْ

سيظلُّ نورُ الله في وطني

يُعانقُ كلَّ بيتْ

سيظل نور الله في وطني

يعانق كل بيت

وقد بدت بعضُ قوافي المدونة متتابعةً تجري فيها عدة الأبيات على رويٍّ واحد، ثم تتحول إلى رويٍّ آخر في أبيات أخرى متتابعة.. ثم إلى ثالث في ثالثة

وهكذا.. والروي إذاك أشبه بزخات متسارعة منفصلة.. لكنها واضحة، تعلق بالوجدان.. ويمكن ترسيم نمط هذه القافية بالخطاطة:

ن ن ب ب ب ع ع ح ح م م م

يقول «عبد المنعم عوَّاد يوسف» في «رسالة من شاب عربي إلى الرئيس أيزنهاور»:

إليك يا رئيسْ/ إليك باسم والدي الرحيمْ

وباسم أمي الرؤومْ/ وباسم إخوتي الصغارْ

باسم زهرةٍ أحبَّها الفؤادْ

سمراءُ يا رئيس/ والسُّمْرُ عندكم مُضيَّعون لأنهم مُلونون!

إليك يا رئيس ذلكَ الخطاب/ من قلبيَ المليءِ بالعذابْ

لأنه يُحِسُّ بالخرابْ / يهدِّدُ الحياهْ

من حلقيَ المملوء بالدموع/ لأنه يحسُّ بالرياحْ../ تهدِّدُ الشموعْ

أُضمِّن الخطابَ كِلمتين/ من قلبيَ الجريح/ من صدري الذبيحْ

من موطن الفداء بور سعيدْ

من مَنبِت الكفاح والسلام/ والدمِّ والحياة، والغرام/ أُسطِّرُ الكلام.

وأكاد أقول إن قوافي الشعر الحر بالمدونة أروع بكثير من قوافي العمودي الذي تلعب فيه القافية دورًا كبيرًا «في تحديد بنية البيت من حيث التركيب والإيقاع معًا»(17) وربما لهذا الدور.. فسد الإيقاع أحيانًا!

ولخصوصية الإطار الإبداعي في «محاكمة أمريكا» إذ فيه بعض مشاهد مسرحية، تعتمد على تعدد الأصوات، والحوار، والدراما.. فقد جمع «الجيار»

استجابةً لهذه الخصوصية بين أنماط ثقفوية عدة، مراعيًا في ذلك متطلبات السرد المسرحي شعرًا، ففي «محكمة الأشباح» جرى هذا الحوار بين الطيار الأمريكي وامرأة قتل الطيار طفلها:

«يقبل شبحٌ لامرأة أخرى تمسك بطفل مقطوع الذراعين»

المرأة: أَوَتَعْرِفُنِي يا ابنَ اللعنهْ؟

الطيار: لا أذكر وجهك أبدا

المرأة: عشتُ حياتي.. دون وليد

كنتُ أُعاني وحشة أنثى تشكو العقمْ..

ذات صباحٍ.. جاء وليدي يحملُ وجهي

يحمل وطني في عَيْنيه..

كان ينام على صدري..

وأنا الطفلةُ في كَفَّيْهْ

حان العيدُ الخامسُ من ميلاد الطفل

كان يلُاعبُ كلَّ فَرَاشِ الحقل

لمحَ الطائرةَ السوداء.. فلوَّحَ يرقصُ مُنتشيًا

الطفل: أُمِّي.. أمي.. إني أرقصُ بين غصون الروضْ

نحن بيوم العيد

الأم: اهربْ.. هُمْ يُهدونكَ يوم العيد هدية موتْ،

وانكمش الطفل.. بأحضاني يخبئُ عمره

ورميت على وجه ربيعي نارَ الذرَّهْ..

الأشباح: لمْ تُبْقِ بِعُشٍّ عُصفورا..

لَمْ تبق على روضٍ زهرهْ..

وتطايرنا في عاصفة الموت.. شظايا (18).

ومن قوافيه المتتابعة ما كان من حوار بين الجنرال وكلاي الملاكم البطل.. يصور رفض «كلاي» محاربة السود.. يقول «الجيار» في ختام «محاكمة كلاي»:

الجنرال: اسمعْ هذا الحكمِ عليك..

سوف تعيشُ سنينًا خمسًا في ظلمات السجنْ

كلاي: أختارُ السجن لأنعم بالحريهْ

سألاكمُ شَرَّ الصهيونية..

وسأجعلُ صمتي يحتجُّ على السجَّان

يتحول صرخات للناس بكل مكان (19)

يمتطي «أحمد تيمور» أيضًا تلك القافية المتتابعة كثيرًا بما يناسب نمط بناء ديوانه؛ إذ جاء في أربعة وستين مقطعًا، يبدأ في كل مرة بالدال «أمركا» ويعرض في كل مرة لجانب من أوصاف أمريكا.. السالبة كثيرًا.. والإيجابية أحيانًا.. الأمر الذي اقتضى لكل مقطع نمطًا إبداعيًا مائزًا.. أسهمت القافيةُ في بنائه.. يقول في مقطعه الثاني عشر ملتزمًا قافية مقيدة، رويها اللام الساكن، تسبقه الياء هكذا:

أمركا/ سحابةٌ من لَيْزرٍ/ يحملها مُلثمونْ

يمتطون غابةً من خيلْ

ظهيرةٌ ساطعة/ ترمي ظلالها على منعطفات سنة من ليلْ

عاصفةٌ رعدية/ تحاصر الآفاق بالبروقْ/ ثم تنكفي / دلاؤها على الرُّبَى كالسيلْ

قد تَعِدُ البذورُ بالنماء/ بينما/ ترى بعض براعم الأراضي الواطئاتِ

أنها موعودة بالويلْ (20)

وعلى تباعد مواضع تناعم النهايات بالمقطع.. فذلك مما يُحمد للشاعر؛ إذ هو دليلٌ أوليٌّ على عدم التكلف، كما أن هذا التباعد ساعد على تدفق السرد، أو ساعد السرد على ذلك.. الأمر الذي بدت معه مواضع القوافي الأربعة مفاصل فاعلة في تماسك النص وتميزه.

وقد يجمع إلى القوافي المتتابعة قوافي متداخلة، تتخلل تلك المتتابعة، فتعمل المتتابعة المستمرة على تشكيل النغمة الموسيقية المهيمنة.. وتمثل إذاك القوافي المتداخلة الطارئة ما يشبه الفلاش المبهر.. يُضيءُ لِيوقِظَ.. ثم يتلاشى، مُتنحيًا عن حضوره لفلاش مبهر آخر.. ذلك ما نجده في مقطعه الخامس والعشرين، وفيه:

أمركا/ ماكينة/ مسجَّلٌ تاريخُ صنعها

على لافتةٍ بصاجها الخلفيّ/ ماكينة

تصنع التقدُّمَ المطرَّزَ الياقات بالرقيّ

تترجم الرؤى بضائعا

وتجمع الخيال في الرؤوس ضائعا

روائعا/ من المحركات والمعلبات والحليّ

وترسل الأحلامَ والأفلام/ للأمام

نحو زمن من الرفاه والثراءِ/ ولأعلى

صوب وطن مُرفَّهٍ ثريٍّ/ ماكينة

رأيتها مَعْ صديق من «نيوجرسي» يُسمَّى ألفرِدْ
ماكينة أمٌ/ لعالَمٍ يجيئنا بسرعةٍ
تفوق سرعة اختراق حاجزٍ مُموَّهٍ من الأصواتِ
عالمٍ مُمَيْكَنٍ جميعهُ/ وكلُّهُ آليٌّ (21)

والروي المتتابع هنا صعب المرتقى، لكنه انقاد لتيمور..

ومن الروي المتداخل هنا ما التزم فيه تيمور رباعية الأصوات (ائعا) لمرات ثلاث متتابعة. وقريب من ذلك قوله في المقطع الرابع عشر:

بعدتُ مُجفلا/ وعُدتُ قافلا/ قوافلا قوافلا
من التماسك الهشيم الروح
والتوازن المختلّ/ وحين ثبتُ من مواجدي/ وثبتُ فوق كل صبوةٍ/ وربوةٍ
على الطريق للسنا/ صحبت في عروجه إلى السماءِ/ كلَّ تلّ (22)

وقد تجلَّت من مظاهر الموسيقى الخارجية (الإبداعية) بالمدونة ظاهرة التوازن الإيقاعي، ومع أنها أقرب إلى طبيعة الشعر العمودي، وأساسها الانتظام والتماثل والتكرار، فقد تمظهرت بالشعر الحر كثيرًا، ويسهم في تشكيل الظاهرة في أكثر الأحيان تكرار التركيب، ويتأسَّسُ جمال إيقاع التوازن بالمدونة على توافق الأثر الصوتي والصرفي بوجدان المتلقي، وهو ما يكشف عن وضوح الفكرة لدى المبدع، وقناعته بها، ومن بسيط نماذج هذه التقنية قول تيمور في مقطعه الخامس والعشرين:

أمركا/ ماكينة مَكِينةٌ/ تكدَّسَتْ أجزاؤها
تقدَّستْ أسماؤها (23)

وإلى مدىً أبعد من ذلك لنماذج هذه التقنية يكرِّر «عواد يوسف» تركيبًا كاملًا

بدواله التسعة.. ثم يكرر تركيبًا آخر بدواله الثلاث.. يقول:

إليك يا رئيس ذلك الخطاب/ من قلبي المليء بالعذاب

لأنه يحس بالخراب/ يهدِّدُ الحياه

من حلقي المملوء بالدموع/ لأنه يحسُّ بالرياح../ تهدِّدُ الشموع

أضمِّن الخطاب كلمتين/ من قلبي الجريح/ من صدري الذبيح [24]

وقد ترد تقنية «الجناس» قليلًا بالمدونة، وأكثر الشعراء احتفاء بها تيمور.. واستخدامه لها يتميز بالعفوية الراقية، بحيث بدا المجانس مستدعيًا لمجانسه طواعيةً كما في قوله بآخر مقاطع ديوانه يستثمر ما أسميته «جناس الاستدعاء»:

وقفتُ/ فوق سطح مركبي

صنعته على عَيْنِ عِنايتي

قصصتُ متنه من ورقي

عوّمته في بحر حِبْرِ أزرقي

شادًّا يراعيَ الشراعيَّ احتفاء بالهواءِ

عازفًا عن الهوى [25]

وربما استخدم شعراء المدونة أكثر من تقنية إيقاعية في مقطع واحد، فساعد ذلك على تناغم المقطع بكامله.. وتدفق إيقاعه.. فقد استخدم تيمور في مقطعه السادس والعشرين تقنية الجناس ثم تكرار التركيب وبثناياه اعتمد على إيقاعية التقابل، حين التزم صيغة صرفية بعينها لكل ثنائية تقابلية.. ذلك في قوله:

يريد شهريارْ

أن يحلَّ عُقدة الثقافة التي تقضُّ مضجعَ الملوكْ

ينبري له مُؤدِّبٌ مؤدَّبٌ/ لكي يقول/ سيدي السلطان

للتفكير عنصران: سالب وموجبٌ

وعاملان: دافعٌ وجاذبُ

وعالَمان: مطلقٌ وموثقُ

ومنطلقان: راشدٌ وفاسدُ

وفي العموم سيدي التفكير: نافع وضارٌ [26]

والإيقاع على النحو الوارد بالمدونة فاعلٌ.. يشير إلى قدرات المبدعين الفائقة، وحرصهم على جمالية الأداء، والجمع بين الإمتاع والإقناع للمتلقي.

الخاتمة

الفنان الصادق هو ضمير أمته الحيَّ، وليست أمة حية إلا حينما يكثر فنانوها الصادقون، والانحياز لقضايا الأمة لم يكن أمرًا سهلًا؛ إذ آثر كثيرون السلامةَ بالصمت.. على معاناة داخلية.. عبَّر عن ذلك الشاعر «كمال عمار» حين قال:

إن نَكْتُمْ ينشقُّ الصدرْ

أو ننطقْ ينفتح القبرْ

وعلينا أن نختار «ديوان أنهار الملح [97]»

وقد تبدت عدةُ نتائج في نهاية رحلتي الماتعة مع تقنيات الخطاب في مدونة الشعر المصري الحديث في الرمز الأمريكي، والتي عرض البحث لها وفق منهج تكاملي، يُعنى بتحليل المضمون إلى جانب التحليل الفني.. منها:

1. تباين واقع الشعراء في العناية بالرمز الأمريكي من ناحية الكم والكيف معًا، أما من ناحية الكم ف»الجيار وتيمور ثم جويدة» هم الأكثر عناية، ومن ناحية طريقة التناول والجرأة في المعالجة والوفاء بحق الأمة فيُضاف إليهم عواد يوسف وقميحة، وقد بدا واضحًا أن الشعراء المغمورين ذوو فضلٍ واضح في شجاعة المواجهة بخلاف الرواد أمثال شوقي وحافظ.

2. تنوعت مشارب شعراء المدونة، ومناحيهم الإبداعية وانتظمهم جميعًا في موقفهم من الرمز الأمريكي تياران، هما تيار الهمس الرقيق، وتيارالعتاب العنيف "المواجهة"، وقد تمثلت في أشعار أصحاب الأخير قواسمُ ثلاثةٌ

مشتركةٌ هي:

1. الإمساك باللحظة التاريخية، ومواجهة الآخر بجرائمه وفظائعه وحقيقة قهره للشعوب.

2. وضوح البعد الإنساني تسامحًا ورغبة في التعايش، وكذا الانشغال بالمستقبل متمثلًا في العناية بالطفولة.

3. حضور الدين.

3. تمثلت أبرز تقنيات الخطاب الشعري في مدونة الشعر الحديث في الرمز الأمريكي فى:

(المقابلة والمفارقة والتكرار):	"الوضوح والمواجهة"
النفى	(المقاومة بالرفض)
الإنشاء	(المخاصمة والسخرية)
التناص	(الأصالة والفضح)
الصورة	(التجسيد والفضح)
الإيقاع:	"القناعة (الذات) والإقناع (الآخر)"

4. وقد كرر الشاعر بالمدونة الصوت، والكلمة، والعبارة والمقطع، كما كرر التركيب.

5. تمظهرت المقابلة بنمطيها اللغوي والسياقي بجلاء في المدونة، اعتمادًا على تناقض موقف الذات والآخر، وسعت إلى الوضوح والفضح، وضوح الدلالة للمتلقي "العام والخاص" وفضح الآخر، الذي تحقق

كذلك من طريق المفارقة.

6. اتسقت بنية النفي مع طبيعة شعر المدونة، إذ عمدت الذات إلى نفي الآخر من الوجهة الأسلوبية في مقابل نفي الآخر للذات في أرض الواقع، وقد أدي النفي دورًا تصويريًا، واحترازيًا بالمدونة.

7. تكاثفت الأساليب الإنشائية خاصة النداء والاستفهام بالمدونة، في وفاق حيوي بين التقنية وطابع المدونة، ؛ إذ يعكس شعر المدونة واقعًا لا تنظيرًا أزمة الشعر وحيرة العقل، أما النداء فيجسد الآخر.. ويهزأ به، وأما الاستفهام ففي أغلب نماذجه جاء أشبه بأسئلة الادعاء التي يلتزمها القضاةُ لإقامة الدليل على خيانة المتهم وإجرامه وكشف الحقيقة.

8. مثَّل التناصُّ معينًا ثرًّا للشعراء في تحقيق رسالتهم الإبداعية، فاستدعوا من التاريخ القديم والحديث أحداثا وشخوصًا.. جميعها يفضح مسلك الآخر بأفعاله الدموية المنحازة، والدال الأجنبي كثير التردد بالمدونة، بما حقق توازنًا ما بين طرفي الذات "العربية" والآخر "الأجنبي".

9. أكثر مجيء الصورة بالمدونة متتابع متكاثف، متوحدة الإطار أو متنوعته، والصورة بنمطيها، الجزئية والممتدة "اللوحة المكتملة" جسَّدت عنصرية الآخر وهمجيته وعدوانيته وادعاءاته الكاذبة، حين يتشدق برعاية الحرية والتسامح، وهو منها براء.. ومن قوالب الصورة الطريفة بالمدونة، التعبير بالحقيقة والفراغ الطباعي.

10. استخدم الشاعر المصري بالمدونة ستة أوزان شعرية في مخاطبته للرمز الأمريكي هي على الترتيب: الرجز، الكامل، المتقارب، المتدارك، الوافر، وأخيرًا البسيط.

11.تنوعت قوافي نصوص المدونة، حتى العمودي منها، وذلك لامتلاء الذات بموضوعها ولطول النص، ولترامي جوانب التجربة الإبداعية، وأكثر قوافي المدونة مطلقٌ لا مُقَيَّد.

وقد سعت تقنيات الإيقاع بموسيقاه الداخلية والخارجية متمثلة في الجناس والتوازن في تحقيق الإمتاع والإقناع معًا.

هوامش المقدمة

(1) مقاربة النص الأدبي بين الرؤية والفن، دكتور وليد قصاب 8، ضمن بحوث مجلة "الأدب الإسلامي"، المجلد (20)، العدد (78) يونيو 2013، تصدر عن "رابطة الأدب الإسلامي العالمية"، بمكة المكرمة.

(2) دراسات نقدية، مصطفى عبد اللطيف السحرتى 7.

(3) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عز الدين إسماعيل 238، 239، المكتبة الأكاديمية بالقاهرة، الطبعة الخامسة 1994.

(4) عن بناء القصيدة الحديثة، دكتور على عشري زايد 104، دار ابن سينا للنشر والتوزيع بالقاهرة، الطبعة الرابعة 2002.

(5) المعجم المفصل في الأدب، دكتور محمد التونجي 2 / 488، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى 1993.

(6) من الآن سيكون استخدام دال " المدونة " تعبيرًا عن الشعر المصرى الحديث في الرمز الأمريكي بمفهومه المتقدم بالمتن. وينبغى التنبُّه هنا إلى أن التناول الشعري للرمز الأمريكي لم يكن مقصورًا على المصريين، فقد شاركهم في ذلك شعراءُ العربية، خاصة بدول الجوار والمواجهة مع إسرائيل، ومن هؤلاء العراقى معروف الرصافى " يراجع قصيدته: "ويلسون بين القول والفعل" بديوان الرصافى 421 أتم شرحه وصححه مصطفى السقا، الطبعة الخامسة، ديسمبر2004، نشر الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، سلسلة آفاق عربية"84،85". ومن هؤلاء أيضًا الفلسطينيُّ أحمد محمد الصديق، إذ يقول:

ليس "واشنطن" أو "مُسْكو" لنا ... قبلةً، قبلتُنا البيتُ الحرام

مهبطُ الوحيِ ونبراسُ التُّقى ... ما لنا "ركنٌ" سواها أو "مقام"

وكتابُ الله دستورُ الهدى ... ورسول الله في الدرب الإمام

ومن هؤلاء كذلك السعوديُّ الأكاديمي "عبد الرحمن العشماوى"؛ إذ يقول في قصيدته: "شموخٌ

في زمن الانكسار":

مَن صاحبُ الصوت الغريب وما الذى أغراه بي حتى أتى يتهجَّمُ
هو صوت شذَّاذِ اليهود، وراءه قواتُ أمريكا تُغِيرُ وتهجم

(7) الرسالة الشعرية: "قصيدة ينظمها الشاعر على شكل خطاب في أى موضوع" يراجع في ذلك:

(معجم مصطلحات الأدب في اللغة والأدب، كامل وهبة، مجدى المهندس 177، مكتبة لبنان بييروت،الطبعة الثانية1984).

وخطابُ الشعراء للحكام في رسائل شعرية قديمٌ، على نحو رسالة الشاعر يزيد الصعق إلى الخليفة عمر بن الخطاب:

ألا أبلغْ أميرَ المؤمنين رسالةً فأنت أمينُ الله في النهى والأمر
وأنت أمينُ الله فينا ومَن يكنْ أمينًا لربِّ العرش يسلمْ له صدرى
فلا تدعَنَّ أهلَ الرساتيقِ والقُري يسيغون قال الله في الأدم الوفر

فأَرْسِلْ إلى الحجَّاجِ فاعرفْ حسابَه وأرسلْ إلى جُزْءٍ وأرسلْ إلى بِشْرِ

(8) يراجع كتاب المؤتمر (أدب الغضب، الهيئة العامة لقصور الثقافة 2009) وتقع فيه الدراسةُ بعد حذف ما اقتضاه حجم الكتاب بين صفحتى 135، 159.

(9) يراجع: صورة الآخر في الشعر العربي الحديث، الدكتور فوزى عيسي1، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية 2010.

(10) صورة الآخر في الشعر العربي الحديث 1.

(11) نفسه 7، وقد أفاد الباحث من رسالة الدكتور إيهاب النجدي للدكتوراه وعنوانها: "صورة الغرب في الشعر العربي الحديث" وقد نشرتها مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعرى بالكويت عام 2008 وكانت الرسالة بإشراف المرحوم الأستاذ الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام).. وذلك فيما ذكره بالفصل الخامس عن البعد الفنى، إذ استفدت من تقسيمه المنهجى الذى رأيته مناسبًا كذلك لموضوعى في أكثره.

وبخلاف ذلك، فهناك دراستان، تناولتا من بعيد، بعض ما يتصل ببحثى، أُولاهما للدكتور جابر عصفور، إذ عرض بالتحليل لقصيدة عبد الرحمن الشرقاوى في كتاب "ذاكرة للشعر" وأشار إلى حيوية القصيدة وأنها " تبدو في أجزاء منها كما لو كانت مكتوبة لزماننا، الزمن نعيشه سنة 2002" كما نبَّه إلى أن الشرقاوى "فى طليعة اليسار" وبيَّنَ بعضًا من خصائص خطاب الشرقاوى الإبداعى "فى تراكيبه الخطابية وإيقاعاته الحماسية وصوره الواقعية ولغته الجماهيرية من قلب الانتماء النضالى" وعنده فإن القصيدة تتميز بأمرين، الأول "هو أن القصيدة تصوغ خطابها من وجهة نظر مثقف لا يتخلي عن جذوره الأولى بوصفه فلاحًا مصريًا ينتمى إلى قرية "الدلاتون" التى تشير إليها القصيدة على سبيل التضمين". وتكشف هذه الدلالة عن الأمر الثانى الذى تتسم به القصيدة، من حيث استغلالها عناصر خاصة من السيرة الذاتية لصاحبها في مرحلة الطفولة والشباب الباكر، لتبرز التكوين العام والنظرة المائزة لمثقف العالم الثالث"

يراجع في ذلك كله: ذاكرة للشعر، الدكتور جابر عصفور (174، 175، 177، 179على الترتيب) مهرجان القراءة للجميع 2002، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أما الدراسة الثانية والتى لامست جزءًا مما ورد بالبحث فهى دراسة الدكتور صلاح فضل عن "أحمد تيمور– وشعر الأطباء" وفيها يعرض لديوانه: العصافير في زيها القاهري، دون أيِّ تطرقٍ لديوان "فى وصف أمريكا"، وعنده فإن أبرز مظاهر شعرية تيمور تتمثل " في استقطار النغم التوقيعى المرفَّهِ في جملته الشعرية الأنيقة.. كما تكمن أيضًا في ملمح أسلوبي بارز يعكس مدى عصرية لغة تيمور وحساسيتها الجمالية، ويتصل بطبيعة الصورة الشعرية لديه، حيث يعتمد المجاز على نوع من التخييل المجسد القريب والفنى في الآن ذاته"

يراجع في ذلك: نبرات الخطاب الشعري، الدكتور صلاح فضل 79، مهرجان القراءة للجميع 2004، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

هوامش التمهيد

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد 82/ 1، دار الطلائع بالقاهرة، الطبعة الأولى 2006.

(2) الغرب المتخَيَّل "رؤية الآخر في الوجدان السياسي العربي" نسيب الحسيني، ترجمة غازي برو 15، المجلس الأعلى لثقافة بمصر 2005.

(3) صورة الغرب في الشعر العربي الحديث 10.

(4) يرى الكاتب الأمريكي هنرى لوس أن "القرن العشرين هو (القرن الأمريكي)"

يراجع في ذلك فى: تفكيك أمريكا، رضا هلال 10، الإعلامية للنشر بالقاهرة، الطبعة الأولى فبراير 1998، سلسلة الألف قضية "الكتاب السادس".

(5) برج بابل "النقد والحداثة الشريدة" الدكتور غالى شكرى 13، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994.

(6) الشعراء والسلطة، أحمد سويلم 217، دار الشروق بمصر، الطبعة الأولى2003.

(7) تاريخ الأمم والرسل والملوك للطبرى 2 / 409، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى 1407ه.

(8) الشعراء والسلطة 24، 25.

(9) قراءة ثانية في شعر صلاح عبد الصبور، الدكتور أحمدعبد الحى يوسف 9، مطبوعات الرافعي، تصدرها مديرية الشباب والرياضة بالغربية، الطبعة الأولى 1989.

(10) حياتى في الشعر، صلاح عبد الصبور 74، دار العودة بيروت، الطبعة الأولى 1969.

ويراجع في قريب من ذلك: الأدب للشعب، سلامة موسي 101، مكتبة الأنجلو بمصر 1956. وفيه: "إن الأدباء هم كهنة الشعب وأئمته ووعاظه العصريون، وهم الذين يرسمون الخطط ويعينون الأذواق ويفتحون المستقبل ويسمون بالشعب إلى أرقي المستويات في الفكر والعمل" وأراهم أنا بعض حراس عقيدته ممن ينشغلون بالوطن لا بالوثن.

(11) محمد (صلى الله عليه وسلم) في الشعر المعاصر، فاروق خورشيد وأحمد كمال زكي 106، المكتب الفني للنشر بالقاهرة، الطبعة الأولى، مارس 1959.

(12) يراجع في أشكال علاقة الأنا بالآخر: تأويل الخطاب الشعري النظرية والتطبيق، محمد أحمد العزب نموذجًا، دكتور إبراهيم الزرزمونى 93، مكتبة الآداب بالقاهرة، الطبعة الأولى 2010. وفيه: "يحدد أحد الباحثين أشكال علاقة الأنا بالآخر فى: التماهى (الانبهار التام)، والتضاد (الرفض التام) والالتقاء الواهى (التوفيق والتلفيق)".

أو هى ببساطة: التوافق، والمخالفة، والتأرجح أو التلفيق. ويراجع أيضًا: الغرب المتخيل 14. وفيه: "إننا متعددون في نظرتنا ولَدَى كلٍّ منا غربُهُ المُتخيَّلُ، قد تتراوح خصائص رؤانا إليه من الافتتان الكامل به إلى رفضه القاطع، مرورًا باستحسانه أو الارتياب منه– تبعًا للعواقب العملية"

(13) المنتخب من أدب العرب، جمعه وشرحه طه حسين وآخرون 254/1، مكتبة الأسرة 2014، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(14) ألحان مصرية صالح جودت 55، دار الكاتب العربي بمصر، د.ت.

(15) ديوان حافظ إبراهيم 1 / 313، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر "سلسلة ذاكرة الكتابة (28) يناير 2002.

(16) حكم أمريكا فيما بين سنتى 1901، 1908.

(17) الشوقيات، لأحمد شوقي 101/ 1، دار العودة بيروت 1988.

(18) ترى الدكتورة هالة سعودى في كتابها " صناعة الكراهية 14 "أن التأييد الأمريكي الإسرائيلي يأتى على رأس العناصر التى سبَّبَت الخلاف والصدام العربي الأمريكي"

وقد أدرك الشاعر العربي معاونة الأمريكان لإسرائيل في حربهم على مصر 1967 فقال هارون هاشم رشيد الفلسطينى:

"إنه المصير/ صديقتى لم يُهزَمِ الجنود

ولم نكن نحاربُ اليهودْ/ وإنما نحاربُ الدولارْ/ نحاربُ الألغازَ والأسرار

نحارب الأصابع الخفية/ والأوجهَ الشائهةَ الغبية

تلك التى تعمل في الظلام/ ولا تراعى العهد والذمام"

يراجع ذلك فى: كلمات على الطريق، إعداد فاروق شوشه 67، 68، دار الكاتب العربي، د.ت.

(19) ديوان عبد اللطيف النشار 48، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978.

(20) ديوان رجع الصدى، محمود غنيم 151، مطابع دار الشعب بالقاهرة 1979.

(21) نفسه 42.

(22) ديوان في ظلال القمر لعلى الجندى 5، 6، مطبعة المدنى بالقاهرة 1977.

(23) الشعر والتجديد للدكتور محمد عبد المنعم خفاجى 435، رابطة الأدب الحديث بالقاهرة.

(24) ديوان: المتنبى يشرب القهوة في فندق الرشيد، شعر الدكتور حسين على محمد 108، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع بمصر، (سلسلة: كتاب الرسالة) السنة الرابعة، العدد الرابع، الطبعة الأولى يناير 2008.

(25) أجمل مائة قصيدة في الشعر الحديث والمعاصر، إعداد وحيد الدهشان وناصر صلاح 116، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة بالقاهرة 2007.

(26) نفسه 113.

(27) صلاح الأمة في علو الهمة، الدكتور سيد العفاني 50/ 2، مؤسسة الرسالة بالقاهرة، الطبعة الأولى.

هوامش الماهية

(1) رائق الشهد من شعر الدعوة والرقائق والزهد "واإسلاماه"، جمع وترتيب الدكتور سيد حسن العفانى 129، مكتبة معاذ بن جبل بالقاهرة، الطبعة الأولى 2001 وسيذكر المصدر فيما بعد ب "واإسلاماه".

(2) ديوان: غدًا لا ينفع الندم، وحيد الدهشان 8، سلسلة آفاق أدبية (غير دورية) يصدرها الشاعران: ناصر صلاح ووحيد الدهشان، العدد 18، يوليو 2002.

(3) ديوان: المتنبي يشرب القهوة في فندق الرشيد للدكتور حسين على محمد 111.

(4) ديوان: مع الهمِّ عربيًا، حسين نجم 198، الطبعة الأولى بالقاهرة 2009.

(5) ديوان: لو تطلبين العمر، للدكتور بسيم عبد العظيم 169، مطابع دار الوثائق بشبين الكوم، الطبعة الأولى 2011.

(6) ولا تهنوا، شعر وحيد الدهشان 22، آفاق أدبية، العدد 26، يوليو 2008.

(7) واإسلاماه 208، 209.

(8) شاعر مصرى وُلِدَ في 1938 وتُوفى في 1997.

(9) أجمل مائة قصيدة في الشعر الحديث والمعاصر، إعداد وحيد الدهشان وناصر صلاح 88، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة بالقاهرة 2007.

(10) نفسه 28.

(11) ديوان حبيبى يا رسول الله، السيد جلال 15، طبعة 2012.

(12) ولا تهنوا 32، 33.

(13) وطنيتى وأشعار أخرى، شعر على الغاياتى 149، مكتبة جزيرة الورد، الطبعة الرابعة 2010.

(14) أغانى الزاحفين، عبد المنعم عواد يوسف 20، دار الديمقراطية الجديدة القاهرة، د.ت.

(15) المؤرخون وروح الشعر، إيمرى نف، ترجمة توفيق إسكندر، مكتبة الأنجلو المصرية مايو 1961.

(16) وطنيتى 150.

(17) من أب مصري 15.

(18) حسبكم الله ونعم الوكيل، شعر جابر قميحة 155، مركز الإعلام العربي بالقاهرة.

(19) والإسلاماه 402.

(20) فى وداع بوش، فاروق جويدة، جريدة الدستور المصرية، عدد الجمعة 9 يناير 2009.

(21) المتنبي يشرب القهوة 108.

(22) محاكمة أمريكا، شعر محمد الجيار 30، وزارة الثقافة المصرية، ودار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت.

(23) نفسه 60.

(24) نفسه 41.

(25) نفسه 31.

(26) فى وصف أمريكا، شعر الدكتور أحمد تيمور 73، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى 1993.

(27) والإسلاماه 398.

(28) فى وداع بوش.

(29) حسبكم الله ونعم الوكيل 161.

(30) فى وصف أمريكا 44.

هوامش الفصل الثاني
(فن التقنيات الشعرية في خطاب الآخر الأمريكى)

(1) الرؤية الفكرية والتشكيل الجمالى في شعر السيد الحميرى 230، دكتور علي إبراهيم أبو زيد، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى1984.

(2) الحيوان للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون 3/ 131.

(3) استراتيجيات تحليل الخطاب الشعري، الدكتور محمد مفتاح 19، المركز الثقافى العربي بالمغرب.

(4) فى وصف أمريكا 7.

(5) تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات الدكتور محمد عبد المطلب 79، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر.

(6) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دكتور على عشري زايد 58، مكتبة ابن سينا بالقاهرة، الطبعة الرابعة 2002.

(7) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة 276، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة العاشرة 1997.

(8) فى وداع بوش.

(9) من أب مصري 25.

(10) محاكمة أمريكا 43.

(11) البحث البلاغى عند العرب (تأصيل وتقييم) دكتور شفيع السيد 186، دار الفكر العربي بالقاهرة 1987.

(12) رسالة من أب مصرى 4،6.

(13) مع الهمِّ عربيًا لحسين نجم 193.

(14) قضايا الشعر المعاصر 270.

(15) محاكمة أمريكا 52،53.

(16) رسالة من شاب عربي "عواد".

(17) محاكمة أمريكا 67،68.

هوامش المقابلة والمفارقة

(1) فى وصف أمريكا 36،37.

(2) نفسه 15.

(3) نفسه 11.

(4) نفسه 58.

(5) نفسه 70.

(6) نفسه 13.

(7) نفسه 34.

(8) يراجع في ذلك: تأويل الخطاب الشعرى النظرية والتطبيق محمد أحمد العزب نموذجًا، دكتور إبراهيم الزرزمونى 136، مكتبة الآداب بالقاهرة، الطبعة الأولى 2010.

(9) يراجع في تعريف المفارقة: المفارقة في شعر عدى بن زيد العبادى دراسة نظرية تطبيقية، الدكتور حسنى عبد الجليل يوسف 3، الدار الثقافية للنشر بالقاهرة، الطبعة الأولى 2001.

وفيه: " تتبدى المفارقة في مظاهر شتى تتصل بالوجود والمجتمع، ومن ثم تنعكس صورها في الأدب، وتتمثل في أوجه التناقض والتضاد في علائق عناصر أطراف يجب أن تكون متوافقة، وكذلك فيما ظهر لنا عكس حقيقته، حيث نرى العبث في الجد والزيف في الحقيقية، ولهذا تتصل في كثيرٍ من صورها بالتهكم والسخرية، والدهشة، والألم، والإحساس بالفجيعة والمأساة"

ويراجع فيها أيضًا: تأويل الخطاب الشعري 136 وما بعدها.

بناء الأسلوب في شعر الحداثة "التكوين البديعي"، الدكتور محمد عبد المطلب 437 وما بعدها، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى 1993.

عن بناء القصيدة العربية الحديثة 130 وما بعدها.

(10) من أب مصرى 4.

(11) يستقيم في إطار تلك المقابلات وإن على نحوٍ خافت، المقابلة (تقطف، تسحق).

(12) ذاكرة للشعر 183.

(13) تأويل الخطاب الشعري 189.

هوامش: الأساليب الإنشائية

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات، دكتور محمد الهادي الطرابلسي 349، منشورات الجامعة التونسية 1981 "السلسة السادسة الفلسفة والآداب، المجلد العدد20".

(2) خصائص الأسلوب 350-349.

(3) من أب مصري وقصائد أخرى، الشرقاوى: 19-22.

(4) من أب مصري وقصائد أخرى: 7-6.

(5) ولا تهنوا، وحيد الدهشان: 18.

(6) واإسلاماه: 408-406.

(7) من أب مصري: 3.

(8) ولا تهنوا، وحيد الدهشان: 18.

(9) واإسلاماه: 398.

(10) واإسلاماه: 40.

(11) رسالة إلى بوش: 154.

(12) فى وداع بوش، فاروق جويدة.

(13) وطنيتي للغاياتى: 149-150.

(14) وا إسلاماه: 406.

(15) واإسلاماه: 405-406.

(16) من أب مصري: 6.

(17) الغاياتى: 151.

(18) رسالة إلى بوش: 157.

(19) واإسلاماه: 399.

(20) فى وداع بوش.

(21) فى وداع بوش.

(22) من أب مصري 4.

(23) من أب مصري 23– 25

(24) رسالة إلى بوش 161.

هوامش التناص

(1) النص والتناص الدكتور رجاء عيد 178. ضمن بحوث مجلة "علامات" في النقد، يصدرها النادى الأدبي الثقافى بِجَدَّة، الجزء 18، المجلد الخامس، ديسمبر 1985.

(2) بلاغة الخطاب وعلم النص الدكتور صلاح فضل 259، سلسلة عالم المعرفة الكويتية رقم (164) أغسطس 1992.

(3) شفرات النص الدكتور صلاح فضل 167.

(4) رسالة قصيرة إلى بوش 18.

(5) واإسلاماه 407،408.

(6) وطنيتى 15.

(7) فى وصف أمريكا 94.

(8) شرح المعلقات السبع للزوزنى، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع بالقاهرة 2009.

(9) وطنيتى 151.

(10) الشوقيات لأحمد شوقى، 1/ 323.

(11) يراجع في ذكر "كِنِدِى وكَارْتَر، ثم شَارْلِى شابْلِن ومادُونا وهِمِنْجوَاى: في وصف أمريكا 73، 42، 50، 84 على الترتيب، ويراجع في ويلسون: محاكمة أمريكا 47. ويراجع في استدعاء (جيفارا) رمز المقاومة والصمود والثورة: محاكمة أمريكا 77، وفيه:

لا تبحث عن جيفارا في أمريكا اللاتينية..

فهْوَ دعاء الريح وراء جبالٍ أُسطورية

وهْو الحرفُ الأول في دمْعَاتِ يتيمٍ ثائرْ

وهو دخانُ الموت على الربوَاتِ البركانية

وهو الغاية شبَّتْ لهبًا أخضرْ

وهو الناسُ بكلِّ مكان../ جيفارا ملحمة الإنسان

ومن البين اتكاء الشاعر على تقنية التكرار في الإشادة ب "جيفارا" مثال الشاعر النموذج على طريق التحرر والنضال.

(12) فى وصف أمريكا 12. ويراجع في تنصيص "الجيار" لأماكن لاتينية تفضح الآخر لمآسيه بها: محاكمة أمريكا 46.

(13) وصف أمريكا 75.

(14) استخدم الشاعر المصرى بالمدونة من الألفاظ الأجنبية: مستر(قميحة) "آيبْ" من أب مصرى 9 " ويكثر تردد هذه الألفاظ أيضًا في وصف أمريكا، ومما يختص به الأخير تنصيصه لمفردات: الروبوت، الكمبيوتر، الريموت والكِيبُل، البِيسْبُول، الكِرِيسمَسْ، المِسِيسبِّي، الدِّسْكو والبِلَاىْ بُوى.. تُراجع في (فى وصف أمريكا) على التوالى فى: 40، 43، 46، 48، 51، 59، 13.

(15) فى وصف أمريكا 13، 14.

(16) نفسه 8.

(17) يراجع في تنصيص المصطلحات المسيحية: محاكمة أمريكا 38 وفيه:

الأشباح: عَمَّدَتِ الأطفالَ جميعًا في نهر الدمْ

الطيار: فتلقبل يا طفلَ الحسراتِ..

عيسي بعيونك حاكَمَنِى..

لن يتورِّع أنْ يصلبنى..

(18) حسبكم الله ونعم الوكيل 159.

(19) فى وصف أمريكا 7.

هوامش الصورة

(1) نظرية البنائية، صلاح فضل 238.

(2) الصورة والبناءالشعري، دكتور محمد حسن عبد الله 8، دار المعارف بمصر، مكتبة الدراسات الأدبية (83).

(3) الصورة والبناء الشعري 8.

(4) نفسه 12.

(5) نفسه 11.

(6) ص 23.

(7) فى وصف أمريكا، دكتور أحمد تيمور: 34

(8) فى وصف أمريكا 37.

(9) فى وصف أمريكا 33.

(10) من أب مصري وقصائد أخرى، عبد الرحمن الشرقاوى–17 18.

(11) والإسلاماه 409.

(12) يقول جويدة في أعقاب الصورة مباشرة:

ورأيت يا مولاىَ/ كلَّ مصائب الدنيا على وطنى

فهل يرضيك حقًا ما رأيتْ/ لَوْ كان في حيفا جريح أو مريض

أو حزين ما رضيت.

(13) من أب مصري، وقصائد أخرى، عبد الرحمن الشرقاوى: 19.

(14) والإسلاماه 400 – 401.

(15) فى وصف أمريكا 14.

(16) محاكمة أمريكا، محمد الجيار 44.

(17) من أب مصري، عبد الرحمن الشرقاوى 23 – 24.

هوامش الإيقاع

(1) نقد الشعر، قدامة بن جعفر17 تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع بالقاهرة، الطبعة الثالثة، د.ت.

(2) تحليل النص الشعرى "بنية القصيدة"، يورى ليتمان 71، ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر 1995.

(3) تحليل النص الشعرى 70.

(4) العمدة، لابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد 115/ 1، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير بالقاهرة، الطبعة الأولى 2006.

* اعتمد البحث دراسة أوزان القصائد والديوان دون الأبيات المفردة كون القصائد والديوان لمَّا خلصت للرمز الأمريكي فأوزانها هى الألصق بالموضوع، والأكثر تعبيرًا عن قصدية المبدع إلى هذه الأوزان دون غيرها.

(5) فى وصف أمريكا: 97.

(6) فى وصف أمريكا: 96.

(7) المرشد لفهم أشعار العرب، للدكتور عبد الله الطيب 383/ 1، مطبعة حكومة الكويت.

(8) المرشد لفهم أشعار العرب 1/ 404 – 406.

(9) وطنيتى وأشعار أخرى، على الغاياتى 149.

(10) وطنيتى وأشعار أخرى 151.

(11) وطنيتى وأشعار أخرى 152.

(12) المرشد إلى فهم أشعار العرب1/ 103.

(13) رسالة إلى بوش 157.

(14) عن بناء القصيدة 173.

(15) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الدكتور علي يونس 141، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985.

(16) البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر "صلاح عبد الصبور نموذجاً" دكتور صبيرة قاسي 76، مكتبة الآداب بالقاهرة.

(17) البناء العروضي للقصيدة العربية دكتور محمد حماسة عبد اللطيف 165، دار الشروق بالقاهرة، الطبعة الأولى 1999.

(18) محاكمة أمريكا 36.

(19) نفسه 74.

(20) في وصف أمريكا 16.

(21) نفسه 38،37.

(22) نفسه 22.

(23) نفسه 43، 44.

(24) رسالة من شاب عربي 18.

(25) في وصف أمريكا 96.

(26) نفسه 47.

المصادر والمراجع

أولًا : المصادر

1. أغانى الزاحفين،عبد المنعم عواد يوسف "بالاشتراك"، دار الديمقراطية الجديدة القاهرة،د.ت.
2. حسبكم الله ونعم الوكيل، شعر جابر قميحة، مركز الإعلام العربي بالقاهرة.
3. ديوان عبد اللطيف النشار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978.
4. رائق الشهد من شعر الدعوة والرقائق والزهد "واإسلاماه"، جمع وترتيب الدكتور سيد حسن العفانى، مكتبة معاذ بن جبل بالقاهرة، الطبعة الأولى 2001.
5. فى وداع بوش، فاروق جويدة، جريدة الدستور المصرية، عدد الجمعة 9 يناير 2009.
6. فى وصف أمريكا، شعر الدكتور أحمد تيمور، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى 1993.
7. المتنبى يشرب القهوة في فندق الرشيد، شعر الدكتور حسين على محمد، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع بمصر، (سلسلة: كتاب الرسالة) الطبعة الأولى 2008.
8. محاكمة أمريكا، شعر محمد الجيار، وزارة الثقافة المصرية، ودار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت.

9. مع الهمِّ عربيًا، شعر حسين نجم، الطبعة الأولى بالقاهرة 2009.
10. من أب مصري وقصائد أخرى، عبد الرحمن الشرقاوي، دار النشر هاتييه، فبراير 1989.
11. وطنيتى، شعر على الغاياتى، مكتبة جزيرة الورد، الطبعة الرابعة 2010.
12. ولا تهنوا، شعر وحيد الدهشان، سلسلة آفاق أدبية.
13. حبيبي يا رسول الله، شعر السيد جلال، 2012.

ثانيًا: المراجع:

14. أجمل مائة قصيدة في الشعر الحديث والمعاصر، إعداد وحيد الدهشان وناصر صلاح 116، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة بالقاهرة 2007.
15. الأدب للشعب، سلامه موسى، مكتبة الأنجلو المصرية، فبراير 1956.
16. استراتيجيات تحليل الخطاب الشعري، الدكتور محمد مفتاح، المركز الثقافى العربي بالمغرب.
17. ألحان مصرية صالح جودت، دار الكاتب العربي بمصر، د.ت.
18. الإنسان الجديد وقصائد أخرى، أحمد زكي أبوشادي، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر بيروت، الطبعة الأولى 1983.
19. البحث البلاغي عند العرب (تأصيل وتقييم) دكتور شفيع السيد، دار الفكر العربي بالقاهرة 1987.
20. برج بابل "النقد والحداثة الشريدة" الدكتور غالى شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994.
21. بلاغة الخطاب وعلم النص الدكتور صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة

الكويتية رقم (164) أغسطس 1992.

22. بناء الأسلوب في شعر الحداثة"التكوين البديعي"، الدكتور محمد عبد المطلب، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى 1993.

23. البناء العروضي، دكتور. محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق بالقاهرة، الطبعة الأولى 1999.

24. البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر"صلاح عبد الصبور نموذجًا" دكتورة صبيرة قاسي، مكتبة الآداب بالقاهرة.

25. تأويل الخطاب الشعري النظرية والتطبيق "محمد أحمد العزب نموذجًا" إبراهيم أمين الزرزموني، مكتبة الآداب بالقاهرة، الطبعة الأولى 2010.

26. تاريخ الأمم والرسل والملوك للطبرى، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى 1407ه.

27. تحليل النص الشعرى، يورى لوتمان، ترجمة محمد أبو الفتوح، دار المعارف بمصر1985.

28. تفكيك أمريكا، رضا هلال، الإعلامية للنشر بالقاهرة، الطبعة الأولى فبراير 1998، سلسلة الألف قضية "الكتاب السادس".

29. تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات الدكتور محمد عبد المطلب، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر.

30. الحيوان للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون.

31. حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار العودة بيروت، الطبعة الأولى 1969.

32. خصائص الأسلوب في الشوقيات، دكتور محمد الهادي الطرابلسي،

منشورات الجامعة التونسية 1981 "السلسة السادسة الفلسفة والآداب، المجلد العدد20 ".– 7.

33. دراسات نقدية، مصطفى عبد اللطيف السحرتى.

34. ديوان آلام وآمال، أحمد يوسف، الطبعة الأولى، فبراير 2011.

35. ديوان ألحان مصرية، صالح جودت، دار الكاتب العربي بمصر، د.ت.

36. ديوان حافظ إبراهيم، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر "سلسلة ذاكرة الكتابة (28) يناير 2002.

37. ديوان حبيبى يا رسول الله، السيد جلال، طبعة 2012.

38. ديوان: غدًا لا ينفع الندم، وحيد الدهشان، سلسلة آفاق أدبية (غير دورية) يصدرها الشاعران: ناصر صلاح ووحيد الدهشان، العدد (18) يوليو 2002.

39. ديوان في ظلال القمر لعلى الجندى، مطبعة المدنى بالقاهرة 1977.

40. ديوان الرصافى، أتم شرحه وصححه مصطفى السقا،، نشر الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، الطبعة الخامسة، ديسمبر2004، سلسلة آفاق عربية"84،85".

41. ديوان عامر، عامر محمد بحيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.

42. ذاكرة للشعر، الدكتور جابر عصفور، مهرجان القراءة للجميع 2002، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

43. الرؤية الفكرية والتشكيل الجمالى في شعر السيد الحميرى، دكتور علي إبراهيم أبو زيد، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى1984.

44. رجع الصدى، شعر محمود غنيم، مطابع دار الشعب، 1979.

45.الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف، الطبعة الثالثة 1984.

46.شرح المعلقات السبع للزوزني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع بالقاهرة 2009.

47.الشعراء والسلطة، أحمد سويلم، دار الشروق بالقاهرة، الطبعة الأولى 2003.

48.الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية بالقاهرة، الطبعة الخامسة 1994.

49.الشعر والتجديد للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، رابطة الأدب الحديث بالقاهرة.

50.شفرات النص الدكتور صلاح فضل.

51.الشوقيات، لأحمد شوقي، دار العودة بيروت 1988.

52.صلاح الأمة في علو الهمة، الدكتور سيد العفاني، مؤسسة الرسالة بالقاهرة، الطبعة الأولى.

53.صورة الآخر في الشعر العربي الحديث، الدكتور فوزى عيسي، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية 2010.

54.صورة الغرب في الشعر العربي الحديث "وقد نشرتها مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعرى بالكويت عام 2008 وكانت الرسالة بإشراف المرحوم الأستاذ الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام)

55.الصورة والبناء الشعري، دكتورمحمد حسن عبد الله، دار المعارف بمصر، مكتبة الدراسات الأدبية (83).

56. عبد الحليم المصري شاعر الوطنية والشباب، عبد الحليم المصري "ديوانه" كتاب الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، أول سبتمبر 1993.

57. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع بالقاهرة، الطبعة الأولى 2006.

58. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دكتور علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا بالقاهرة، الطبعة الرابعة 2002.

59. الغرب المتخيل "رؤية الآخر في الوجدان السياسي العربي" نسيب الحسيني، ترجمة غازي برو، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، 2005.

60. قراءة ثانية في شعر صلاح عبد الصبور، الدكتور أحمدعبد الحى يوسف، مطبوعات الرافعي، تصدرها مديرية الشباب والرياضة بالغربية، الطبعة الأولى 1989.

61. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة العاشرة 1997.

62. كلمات على الطريق، إعداد فاروق شوشة، دار الكاتب العربي، د.ت.

63. لو تطلبين العمر، للدكتور بسيم عبد العظيم، مطابع دار الوثائق بشبين الكوم، الطبعة الأولى 2011.

64. المؤرخون وروح الشعر، إيمري نِف، ترجمة دكتور توفيق إسكندر، مكتبة الأنجلو المصرية، مايو 1961.

65. محمد (صلى الله عليه وسلم) في الشعر المعاصر، فاروق خورشيد وأحمد كمال زكي، المكتب الفني للنشر بالقاهرة، الطبعة الأولى، مارس 1959.

66.معجم مصطلحات الأدب في اللغة والأدب، كامل وهبة ومجدى المهندس، مكتبة لبنان بييروت، الطبعة الثانية 1984.

67.المعجم المفصل في الأدب، دكتور محمد التونجي، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى 1993.

68.المفارقة في شعر عدى بن زيد العبادى دراسة نظرية تطبيقية، الدكتور حسنى عبد الجليل يوسف، الدار الثقافية للنشر بالقاهرة، الطبعة الأولى 2001.

69.مفهوم الشعر في التراث العربي "النشأة والتطور" أحمد حلمي عبد الحليم، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، 2013.

70.مقاربة النص الأدبي بين الرؤية والفن، دكتور وليد قصاب، ضمن بحوث مجلة "الأدب الإسلامي"، المجلد (20)، العدد (78) يونيو 2013، تصدر عن "رابطة الأدب الإسلامي العالمية"، بمكة المكرمة.

71.المنتخب من أدب العرب، جمعه وشرحه دكتور طه حسين وآخرون، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة 2014.

72.نبرات الخطاب الشعري، الدكتور صلاح فضل، مهرجان القراءة للجميع 2004، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

73.النص والتناص الدكتور رجاء عيد، ضمن بحوث مجلة "علامات" في النقد، يصدرها النادى الأدبي الثقافى بِجَدَّة، الجزء 18، المجلد الخامس، ديسمبر 1985.

74.النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي الجديد، دكتور علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985.

75. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع بالقاهرة، الطبعة الثالثة، د.ت.

76. النيروز الحر وقصائد أخرى، أحمد زكي أبوشادي، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر بيروت، الطبعة الأولى 1988.

77. لا تهنوا، شعر وحيد الدهشان، آفاق أدبية، العدد 26، يوليو 2008.

فهرس المحتويات